

JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA ESCÉNICA

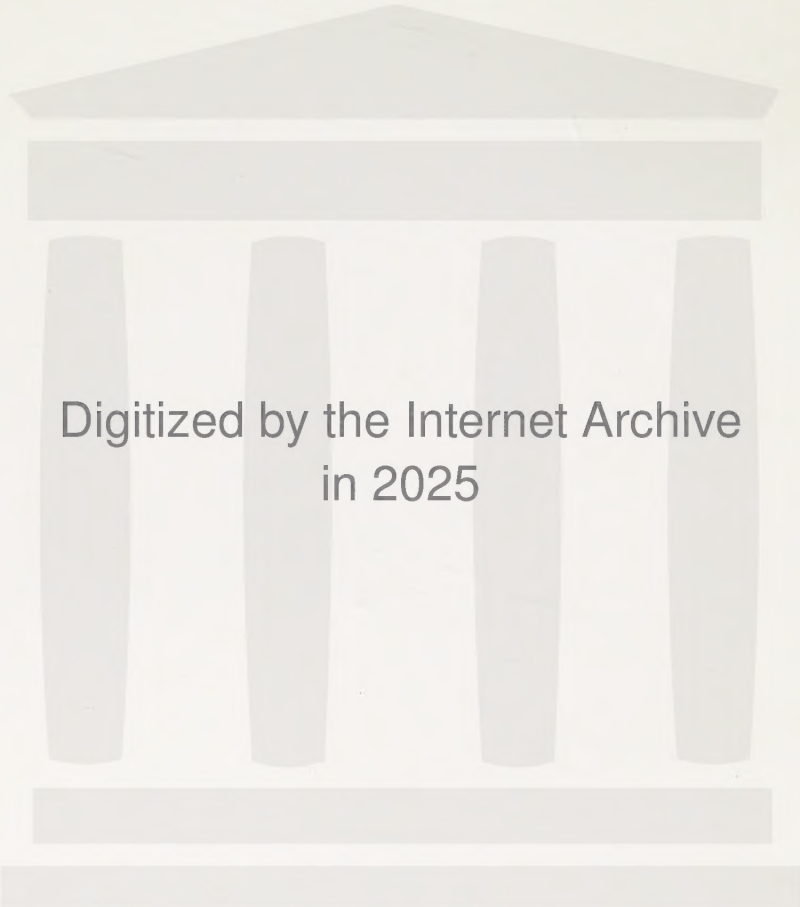
TOMO TERCERO

TRANSCRIPCIONES MUSICALES Y LIBRETOS.
NOTICIAS BIOGRÁFICAS Y APÉNDICES.

MADRID

TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS, OLÓZAGA, I

1930



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-AVO-072

LA TONADILLA ESCÉNICA

JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA ESCÉNICA

TOMO TERCERO

TRANSCRIPCIONES MUSICALES Y LIBRETOS.
NOTICIAS BIOGRÁFICAS Y APÉNDICES.

MADRID

TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS, OLÓZAGA, I

1930

ES PROPIEDAD. RESERVA-
DO EL DERECHO DE EJECU-
CIÓN DE LAS TRANSCRIPCIO-
NES MUSICALES.

PALABRAS INTRODUCTIVAS

Con este volumen cerramos la serie de los tres dedicados al estudio de la tonadilla escénica. Si en el primero quedó trazada su evolución y en el segundo se examinaron sus diversos caracteres tanto literarios como musicales, ahora el historiador y el analista ceden su puesto al recopilador y seleccionador de aquel caudal artístico, integrado por unas dos mil obras, cuyo estudio se halla al alcance de quien quiera examinarlas en Madrid. Este volumen postrero viene a constituir, en suma, un complemento absolutamente imprescindible de los dos anteriores, así como también, a la vez, una demostración elocuentísima de que las conclusiones formuladas en ellos no son fruto de la suelta fantasía, sino del análisis razonado.

Considerando que no les será fácil a todos seguir con atención la copiosa lectura de los dos tomos referidos, aun suponiendo que los tengan a su disposición, recordaremos su contenido en un apéndice del presente volumen, y resumiremos ahora muy sucintamente lo fundamental de aquellas páginas, para que, sin gran esfuerzo de atención ni pérdida considerable de tiempo, puedan conocerse los datos que facilitarán la comprensión histórica de los textos incluídos aquí.

* * *

Por lo que respecta a la vida de la tonadilla escénica, hemos fijado las siguientes etapas:

1.^a *Aparición y albores (1751-1757). La tonadilla —absolutamente distinta del entremés cantado del siglo xvii—, está ligada al sainete, entremés o “baile”, epilogándolo casi siempre. Su principal cultivador es Antonio Guerrero.*

2.^a *Crecimiento y juventud (1757-1770). La tonadilla queda*

ya desprendida del sainete y comienza a tener vida propia, nutriéndose entonces del espíritu popular, al cual satiriza o enaltece. Iniciado por Misón el cultivo de las tonadillas independientes, contribuyen a su florecimiento, además de tan fecundo maestro, los compositores Guerrero, Aranaz, José y Antonio Palomino, Rosales, Valledor, Esteve, Marcolini, Galván y Castel, entre otros.

3.^a Madurez y apogeo (1771-1790). La tonadilla ofrece aquel lozano vigor que es propio de la plenitud. La influencia musical italiana va infiltrándose poco a poco, a la vez que se acrecienta la extensión de esas obras menores. Esteve y Laserna son ahora los principales cultivadores, como compositores al servicio de las dos compañías teatrales madrileñas, secundándolos Rosales, Valledor, Marcolini, Antonio Palomino, Galván, Castel, Ferandiere, Presas, Laporta y Bustos, entre otros.

4.^a Hipertrofia y decrepitud (1791-1810). La tonadilla intensifica su hinchazón artificiosa, ya iniciada en las postrimerías del anterior período. Literariamente cultiva lo conceptuoso y la moraleja; en lo musical acentúa su desnacionalización y su italianismo. Es Laserna el principal cultivador, en unión de Morral, que sucedió a Esteve. También escriben obras de esta índole Abril, Acero, León y Manuel García, así como los italianos Remessi, Bruzzoni y Francesconi.

5.^a Ocaso y olvido de la tonadilla escénica (1811-1850). De un modo incidental se representan algunas tonadillas, especialmente en las funciones de Navidad, recogiendo las cinco o seis obras más populares del repertorio tradicional, o se construyen algunas con retazos de otras del siglo XVIII, a las cuales se les agregaban ciertos números musicales conocidísimos (la tirana del Trípili o el polo del Contrabandista), varios números escritos expresamente para ellas y largos trozos declamados, con lo cual queda borrado lo que fué específico de esa manifestación lírica española durante sus años de crecimiento, juventud, madurez, apogeo y decadencia.

* * *

En lo referente a la morfología literaria debemos recordar, ante todo, que los correspondientes textos son anónimos, salvo en algún caso excepcionalísimo, por lo cual el autor que se asigna a cada obra es el del músico que la compuso; pero consta que contribuyeron a su cultivo los principales saineteros de la

época, comenzando por don Ramón de la Cruz, y que con ellos compartían esta labor literaria algunos compositores musicales, pues como libretistas actuaron también Misón, Esteve, Laserna, Rosales y Marcolini. Las tonadillas eran monológicas (lo cual se declaraba con la frase "tonadillas a solo") o para interlocutores (a dúo, a tres, a cuatro, a cinco y generales o para más de cinco personajes). En las monológicas predominaban dos aspectos: el narrativo y el satírico. En las escritas para interlocutores se desarrollaba una acción que solía intercalar un número satírico, finalizando esas obras durante algún tiempo con la moraleja correspondiente. Es muy usual la adopción de un plan tripartito constituido por la introducción (que solía llevar su "coleta"), parte central ("coplas" a las cuales, durante los últimos tiempos, antecedía un "recitado" y epilogaba una "bole-rra"), y final (seguidilla, tirana, polaca, etc., las más de las veces ajenas al asunto de la obra). Coexisten con la tonadilla tripartita no pocas en tipo de mosaico (follas, misceláneas, sucesión de "pasos", etc.), y otras más, correspondientes a los años de hipertrofia y decrepitud, en tipo de ópera cómica (denominadas indistintamente "piezas de música" y "tonadillas"), que muestran un respetuoso culto y una voluntaria sumisión a la música extranjera, considerada ya de buen tono, contrastando con aquellas obras de época anterior, donde lo popular aceptaba con relativa frecuencia el marchamo de lo populachero para manifestar delectación de la temible mosquetería y tácita complacencia del auditorio distinguido.

En lo referente a la morfología musical, debemos recordar que ésta vino condicionada por los libretos, mas al tiempo los condicionaba en parte, como resultado de recíprocas influencias. Hay, pues, el plan tripartito, el caleidoscópico y el de ópera cómica, de acuerdo con la correspondiente letra. La sucesión de los diversos números impuso con frecuencia incrustaciones folklóricas bien definidas (bailes de diversas regiones, canciones de diferentes lugares, cantos de ciego, de cuna, de mayos, etcétera). Las seguidillas, en particular, ofrecen una riqueza singularísima (seguidillas serias, majas, manchegas, murcianas, gitanas, garruchonas, boleras, aminuetadas, etc.) También, de acuerdo con la acción teatral, se introducían canciones populares de otros países (Francia, Suiza, Alemania, Argelia, etc.) o de los criollos y negros establecidos en nuestras colonias americanas. Si la variedad de tiempos es muy grande, no sucede lo mismo con

la expresión dinámica, que generalmente imponía el “forte” para los ritornelos o incisos instrumentales y el “piano” para el acompañamiento orquestal de los trozos cantados, por lo cual hemos salvado algunas veces esta monotonía en nuestras transcripciones.

La orquestación, muy reducida, no puede examinarse con ojeadas de conjunto, pues faltan las partichelas (salvo en algún caso rarísimo), y el examen de las obras debe hacerse cotejando el guión de voz y bajo (para las voces predomina la clave de do en primera, pero nuestras transcripciones llevan la de sol, a fin de facilitar su lectura) y las partichelas de los instrumentos respectivos. Excepcionalmente, para dar carácter a ciertas obras de acuerdo con el asunto, entraban otros instrumentos: flautines, clarinetes, timbales, bajón, guitarra o vihuela (estos dos nombres se aplicaban indistintamente a un mismo instrumento), “vando-lín” o “bandolín”, salterio, gaita gallega, dulzaino, “castañetas” o “castañuelas”, sonajitas, “panderetas” o “panderitos”, tambores, tambores, timbales, zambomba, etc. Los clarinetes acababan por imponerse de un modo constante en la época de la decrepitud. Nuestro deseo, así como el de algunos musicólogos nacionales y extranjeros, hubiera sido reproducir exactamente las tonadillas, poniendo en partitura esos textos manuscritos, pues ello habría fortificado el interés musicológico de nuestro estudio. Hemos desistido, sin embargo, de proceder así, en atención a la necesidad de que esas obras menores de nuestro teatro lírico alcancen más amplia difusión, lo que se logrará presentándolas transcritas para piano, y en atención a la conveniencia de recopilar buen número de ejemplos, lo cual, con la limitación inevitable de la longitud impuesta a este volumen, hubiera sido absolutamente imposible de haber presentado los textos en partitura. Teniendo bien presente tal conveniencia objetiva, hemos incorporado al piano la parte cantada de algunas obras, sin que, naturalmente, falten en caso alguno los correspondientes versos. Considerando que las tonadillas requirieron el clave, cuyo relleno armónico efectuaba el “maestro al cembalo” o “clavista”, sin necesidad de que lo escribiera el compositor, hemos procurado suplir ese vacío en nuestras transcripciones, aunque respetamos en lo posible el estilo de la época.

* * *

Como en esas obras el relieve musical destacó casi siempre sobre el literario, aquél ha obtenido la preferencia al elegir las

tonadillas insertadas aquí bajo esa doble faz. La ordenación de las mismas —así como la de otras muchas más, que conservo inéditas— podía realizarse con sujeción a muy variados criterios, sin que ninguno satisfaga plenamente. El índice alfabético por títulos no tendría base firme, aun descontada la repetición de no pocos rótulos, con sus inevitables confusiones. El índice alfabético por autores engendraría frecuentes equívocos, dado el gran número de tonadillas anónimas por una parte, y por otra la discrepancia de estilos entre las primeras y las últimas obras de un mismo compositor cuando éste, como en el caso de un Laserna, cultivó dicho género teatral durante larguísimos años, aceptando fatalmente las influencias imperantes en las diversas etapas de una evolución artística cuyo peso recaía sobre lo subjetivo y lo objetivo. El índice alfabético por asuntos, trazado teniendo en cuenta la calidad de los personajes u otros elementos y circunstancias, sería tan vago como confuso, dada la variedad reinante bajo esos aspectos dentro de una misma obra. El índice por moldes morfológicos impondría múltiples divisiones y subdivisiones a poco que la minuciosidad imperase, sin que jamás el resultado pudiera satisfacer plenamente ante la ambigüedad de ciertas formas y la imposibilidad de poner mojones fronterizos entre algunas que están colindando. El índice puramente cronológico sería bien insuficiente a causa del excesivo número de producciones que ocultan su antigüedad, sin que a veces ni aun por indicios sea permitido señalarla con firmeza.

Tratándose de una selección tan reducida como lo es ésta que ahora sigue, hemos optado por el orden cronológico. Aparte su valor científico cuando, como en el caso presente, se trata de ofrecer el panorama documental de un género artístico que tuvo existencia lozana pero breve, él permitirá percibir con toda claridad los rasgos característicos de la tonadilla escénica en sus variadas manifestaciones a través de su evolución. Este orden cronológico se asoció al deseo de que estuviesen representadas ciertas obras típicas, y conjuntamente con ellas, otras acaso inferiores, mas nutridas de interés, por ser cuadros de históricas costumbres sociales o espejos de pretéritas inclinaciones filarmónicas. Tampoco podía faltar un resumen —acreditado por curiosas muestras— de las reacciones a que vivió sometida nuestra música popular, cuando pesaban sobre ella, con acción corrosiva, la música italiana de los compositores napolitanos y la música italianizante de los compositores madrileños.

Nuestra selección musical acoge a los principales cultivadores del género, desde Guerrero, Misón y Esteve hasta Moral, García y Laserna. Ahora los eruditos, los aficionados y los curiosos verán por primera vez diversas obras de autores hispánicos hasta ahora conocidos de nombre a lo sumo, y cuyas valiosas producciones merecían ser salvadas del olvido en que han yacido durante siglo y medio. Mucho lamentamos que la limitación de espacio nos vede incluir tonadillas de otros músicos dignos de figurar aquí también (Manuel Pla, Antonio Palomino, Félix López, González, Laporta, Larriba, Presas, Ferrer, León, Abril y Álvarez Acero) y que nos obligue a dar una sola muestra de cada uno de los compositores elegidos. Son dos en vez de una, excepcionalmente, las que incluimos de don Pablo Esteve, en atención a las circunstancias que las caracterizan, pues mientras la primera, netamente nacional, finaliza con seguidillas que hacen disimulada concesión al bel canto napolitano, la segunda comienza rumbosamente con cosmopolitas acentos operáticos, para afirmar en seguida, tanto por la letra como por las notas, la eficaz virtud del hispanismo musical ibérico.

Habiendo tenido singular interés en presentar los principales tipos de tonadillas, con las variaciones introducidas dentro de cada uno al correr el tiempo, se hallarán aquí piezas monológicas, tanto narrativas como satíricas, e igualmente piezas para interlocutores, desde las sometidas al molde tripartito hasta las desarrolladas libremente, a modo de ópera cómica. También se incluye una tonadilla en tipo de "juguete", de igual modo que dos más en tipo de canciones, por anteceder a las de Misón, y una adición, efectuada por Carnicer en pleno siglo XIX, a cierta famosa tonadilla de cincuenta años atrás.

* * *

Parecía inexcusable que cada texto musical llevara, como obligado complemento, una breve noticia acerca de la obra y sus respectivos intérpretes, a la vez que una compendiada nota biobibliográfica del autor respectivo, aunque, en ciertos casos, han hecho referencia a ello los tomos anteriores, cuando éstos venían tratando el correspondiente asunto. Por exigencias del grabado e impresión, se ha reunido toda la música, y tras ella van los libretos íntegros con esas noticias y notas complementarias. Formando sección aparte siguen otros libretos que, por diversos

motivos, tienen un valor literario o histórico digno de tomarse en cuenta, como los tenían aquellos que, sirviendo de avance a este tercer tomo, quedaron incluidos al final del primer volumen, y varios más que andan diseminados en la parte histórica o en la morfológica de nuestro estudio. Ahora, como antes, esos textos aparecen impresos con ortografía moderna, habiendo salvado —como también se hace en las transcripciones musicales— algunos visibles o patentes errores de escritura, pues, en realidad, no quisimos respetar fielmente anticuadas normas caligráficas con todos sus errores —porque esto constituirá una excesiva servidumbre a la letra, y nuestro firme propósito es realzar el espíritu latente en aquellas obras menores—, sino poner en circulación viejos documentos de nuestro arte lírico que parecían olvidados para siempre, pero que merecían vivir y que reviven ahora. Sólo de una manera excepcional hemos conservado la ortografía correspondiente alguna vez que otra.

Para cerrar el presente volumen incluiremos varios apéndices, conexionados con las materias explicadas en los dos volúmenes anteriores, las cuales quedan así ampliadas o aclaradas, y aun rectificadas en algún caso. Con ellos se enlazará un resumen de los lisonjeros juicios que la presente obra se ha granjeado en el viejo y el Nuevo Mundo, como epílogo obligado de lo que acerca de la tonadilla escénica, de sus cultivadores y de sus comentaristas, se vino escribiendo desde que este género de arte menor celebró su natalicio hasta nuestros días.

* * *

No es un trabajo de mera retórica, sino de conocimiento positivo —aunque sujeto a error en algunos de sus detalles—, éste que elaboré recogiendo múltiples noticias fragmentarias, las cuales andaban sueltas o desperdigadas en los más heterogéneos lugares; pero cuya soldadura permite presentar un cuadro vivo de una modalidad artística mal conocida y peor estudiada, si bien se halla bastante próxima a nuestra época y ofrece por millares los documentos que permiten examinarla a fondo. Sólo procediendo así, es decir, explorando las fuentes y extrayendo lo sustantivo, pueden los investigadores trabajar provechosamente, pues nadie explicará con acierto la herencia musical de un país en cualquiera de sus manifestaciones, si sólo traza cuadros de conjunto, por lo general tan incompletos como engañosos, aunque amenice su desenfocada visión histórica con

unos cuantos diseños anecdóticos y por añadidura se revista de fingida competencia, ornando sus disertaciones con falsos análisis de obras cuyos textos son desconocidos, por lo cual sólo cabe, a lo sumo, recoger ciertos episodios en pretéritos autores que habían tratado la materia con ligereza indiscutible o con insuficiencia notoria.

Sería erróneo suponer que las muestras aparecidas en estos tres volúmenes constituyen toda la materia documental provechosa, pues con esos materiales no queda agotado, sino iniciado, el partido que puede obtenerse del caudal tonadillesco, bajo su triple faz literaria, musical e histórica. Así, por ejemplo, me han manifestado algunos eruditos la conveniencia de seleccionar, como contribución al folklore musical español, las numerosísimas melodías populares incluídas por los compositores tonadilleros en esas obras líricas; y me complazco en responder a esta sugestión notificándoles que ya las tengo registradas en el catálogo analítico trazado por mí como base previa para la confección del presente estudio histórico y morfológico. Asimismo he recogido la música de variadas tonadillas que no tienen cabida en este volumen. En cuanto a los textos literarios, he copiado centenares de ellos, que siguen inéditos en mi poder, pero ya catalogados para construir dos extensas obras de carácter histórico, cuyos títulos respectivos podrían ser "La España social del siglo xviii, vista en los libretos tonadillescos", y "La vida musical española del siglo xviii, vista en los libretos tonadillescos". La abundancia de los materiales correspondientes a estas dos fases permitirán, sin duda, trazar dos amplísimos volúmenes que, por nutrirse con obras todavía inéditas y al mismo tiempo valiosas como cuadros vivos de nuestras costumbres, pueden ofrecer gran interés para el mejor conocimiento de ciertas modalidades hispánicas dignas de atención y de estudio.



"Nunca supe lo que era la lengua castellana hasta que leí los entremeses", escribió en 1795 el famoso benedictino padre Sarmiento. Como la música concentraba buena parte de la atención en la tonadilla escénica durante su reinado, o mucho me equivoco o desde ahora podrían decir bastantes personas al examinar las páginas de este volumen: "Nunca supe lo que era el lenguaje musical español hasta que leí tonadillas."

Con honda satisfacción contribuyo de esta suerte a propagar

el interés por un repertorio lírico de rancio abolengo y hasta ahora tan poco estudiado como mal conocido. Tal satisfacción es hoy la más grata recompensa de mis anteriores desvelos —ajenos en absoluto a toda mira lucrativa, pues me los impuse para satisfacer curiosidades históricas, sin contar con patrocinios ni ayudas de nadie— y merced a los cuales ha logrado cimar esta obra, el solitario autodidacta que, durante algunos años, venía reservándose para esa empresa investigadora en la Biblioteca Municipal los domingos, por ser sus únicos días libres, y entre tanto aprovechaba para la ordenación de los materiales recogidos y para la construcción de La Tonadilla escénica sus horas de asueto durante los días laborables, dedicados profesionalmente a ejercicios burocráticos sin la menor conexión con labores musicológicas, literarias ni históricas de ninguna clase. Y al exponer estas circunstancias, de ninguna manera me propongo enaltecer la importancia de mi esfuerzo, sino tan sólo invocar una atenuante que predisponga a la indulgencia, cuando se descubran los errores que mi estudio cobijará fatalmente, y que se hubieran salvado de haberse emprendido tal investigación por un seminario científico o con la colaboración de especialistas dedicados a las mismas tareas; ya que el trabajo aislado, cuando recae sobre una materia tan amplia y difusa como la presente, por fuerza resultará defectuoso o mezquino, y más imperfecto aún cuando ha sido preciso emprenderlo en las difíciles condiciones que la necesidad impuso al autor de esta obra, presentándole la disyuntiva de aceptarlas sin remedio o de renunciar a su labor investigadora y tareas subsiguientes.

Madrid, 4 de marzo de 1930.

CUARTA PARTE
TRANSCRIPCIONES MUSICALES

OBSERVACION PRELIMINAR

Como frecuentemente se repiten los períodos musicales con distinta letra, en nuestro deseo de aprovechar espacio casi siempre nos hemos limitado a poner debajo o encima de la melodía (según que la parte cantable tenga pentagrama propio o haya sido incorporada a la transcripción para piano) la primera estrofa, precedida del número 1. Este guarismo indica, por tanto, que la repetición musical debe cantarse con otros versos. Las siguientes estrofas, antecedidas de las cifras 2, 3, etc. —es decir, de tantas cifras como repeticiones exige el texto musical—, se hallan en la sección literaria, la cual ocupa la quinta y última parte de esta obra.

Las “parolas” extensas no sólo se han omitido en esta sección musical, sino que incluso dejan de anunciarse en los más de los casos; pero aparecen transcritas en dicha quinta parte de la obra.

Tratándose de composiciones cuyo libreto figura sobre la mano derecha de la reducción a piano, y no en pentagrama reservado a la voz, se han puesto ligaduras para indicar que las respectivas notas corresponden a una misma sílaba del texto, sin que ello imponga precisamente una dicción ligada por parte del pianista en algunos casos, como lo revela el sentido musical de la pieza correspondiente.

Los señores fingidos

Dos tonadillas breves ligadas al sainete titulado así

I. Tonadilla de la Paloma. *Antonio GUERRERO*
(1753)

Andante

Voz

*Reducción
para piano*

Pa - lo-mi-to de mi vi - da,

¿por qué de-jas de-jas tu pa - lo -

(ríe)

ma, que se rí - e si te mi - ra,

y si no te mi-ra llo-ra, llo -

ra? Y si no te— mi - ral - lo - ra —

llo ra —

Y si no te— mi - ral - lo - ra — llo

ra?

Allegro

Ru — ru — ru — ru — que de ramaen

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics 'ra? Y si no te— mi - ral - lo - ra —' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'llo ra —' and the piano part. The third system has the vocal line with 'Y si no te— mi - ral - lo - ra — llo' and the piano part. The fourth system shows the vocal line with 'ra?' and the piano part. The fifth system is marked 'Allegro' and features a vocal line with 'Ru — ru — ru — ru — que de ramaen' and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

ra - ma — Ru — ru — ru — ru —

The first system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time, with lyrics 'ra - ma — Ru — ru — ru — ru —'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

mi clamor te lla - ma. — ¿Ve - ni - rás, que -

The second system of the musical score. The vocal line continues with 'mi clamor te lla - ma. — ¿Ve - ni - rás, que -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

(hablado)
ri - do? No, no, no.

The third system of the musical score. It begins with the instruction '(hablado)' (spoken). The vocal line has the lyrics 'ri - do? No, no, no.'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Mi a - mor se vu - ló, se vo ló, se vo -

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with 'Mi a - mor se vu - ló, se vo ló, se vo -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ló — Mi a - mor — se vo -

The fifth system of the musical score. The vocal line continues with 'ló — Mi a - mor — se vo -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ló, Mia-mor-se vo-

ló, Mia-mor-se vo-

ló, se vo-ló, se vo-ló, se vo-

ló, se vo-ló, se vo-

ló, se vo-ló.

II. Tonadilla de los Náufragos.

Despacio

1.^a En el puerto de la Ha - ba - na
 2.^a En la po - pa y en las ve - las

u - na u - na chus-ca u - na
 lue - go lue - go el vien-to lue - go el

chus - ca se em - bar - có, y del mar en la cam -
 vien - to le so - pló. ya vio - lencia de dos

pa - ña tor - menta el ba - jel co - rrió
 vientos en dos a - guas nau - fra - gó

[6]

JOSÉ SUBIRÁ

y del mar en la cam - pa - ña tor - men - ta el ba - jel co -
ya vio - lencia de dos vientos en dos a - guas nau - fra -

rrió, tor - men - ta tor - men - ta tormenta el ba - jel co -
gó, en dos a - guas en dos a - guas en dos a - guas nau - fra -

rrió, tor - men - ta tor - men - ta tormenta el ba - jel co -
gó, en dos a - guas en dos a - guas en dos a - guas nau - fra -

Allegro
rrio. Yel chus - co yel chus - co la di -

ce, vien - do sua - flie - ción, vien - do sua - flie -

Despacio (hablado)

ción: «¿Oyes, chusca? ¡Eh! No te alejes.

¡No! Que si es que te ahogas, aquí quedo

Allegro

yo.» Pe-ro ya se-re-nó pe-ro

ya se-re-nó el mar, y de Cá-diz se

ve la pu-li-da po-bla-ción. ¡A-

lar - ga la ve - lal ¡I - za

i - za la ma - yor! Tum tum tum. Ya -

quí la to - na - da, se - ñor, se - ñor, a - ca -

bó, se - ñor, se - ñor, a - ca - bó.

*D.C. al principio
hasta el*

gó

Una mesonera y un arriero

Tonadilla a dúo

Luis MISÓN
(¿1757?)

Adagio maestoso

*Reducción
para piano*

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio maestoso'. The first system includes a piano dynamic marking 'p'. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing slurs. The score is a reduction of a duet, adapted for a single piano instrument.

ELLA

A los mon-tes me sal - go me

sal - go por ver sien-cuen -

tro un al-ma que se due - la se

due - la de mi tormen -

to de mi tor - men - to

(1) Esta doble nota, para que la intérprete cantase la que más le acomodara.

¡Ay de mi, que me mue-
rol Pe ro si nomeen
ga - ño, y pasos sien-to.

Andante

1. Arre, po-lli - no. Noteentresen la ven-ta, que nohaybuen
vi-no. No teentresen la ventaquenohaybuen vino.

mf *f*

Allegro moderato

ELLA

p

Us - té, chus-qui - to mi - o, me quie-reen - ga -

ñar; pues, mo - re - no del al - ma, no lo lo-gra - rá.

EL

Pues per - la her - mo - sa, mu - de re - tahi - la.

Mu - de re - tahi - la O -

ye-meun cuen-te - ci - llo,

cresc.

per-li - taa - ma - da

f

Más vivo

ff

Un cuen-to quie - ro con -

p

tar-te que te da - rá gran pla - cer. Si

mein-terrum-pes el cuento, al ins-tan-te

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "mein-terrum-pes el cuento, al ins-tan-te". The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

ca-lla-ré. Al ins-tan-te al ins-

The second system of the musical score. The vocal line continues with "ca-lla-ré. Al ins-tan-te al ins-". The piano accompaniment includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and features a more active eighth-note pattern in the right hand.

tan-te al ins-tan-te ca-lla-ré.

The third system of the musical score. The vocal line contains "tan-te al ins-tan-te ca-lla-ré.". A first ending bracket labeled "1." spans the final measure of the system. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

ré. 1. Puer-per-li-ta

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with "ré." followed by a first ending bracket labeled "1." for the phrase "Puer-per-li-ta". The piano accompaniment features a *f* (forte) dynamic marking and a complex eighth-note texture.

de mis o-jos, ha-brás pron-to de sa-

The fifth system of the musical score. The vocal line contains "de mis o-jos, ha-brás pron-to de sa-". The piano accompaniment returns to a simpler eighth-note bass line with chords in the right hand.

ber co - moun a - rrie - ro de An - dú - jar,

ca - mi - nan - do a San - tan - der, en -

contróu - na me - so - ne - ra que le pa - re -

ció muy bien La di - jo que laa - do -

ra - ba. Ye - lla le res - pondió. ¡Eh! Si

ELLA EL (habl.) pp

me in-ter-rum-pes el cuento, al ins-tan-te ca-lla-

ré, al ins-tan-te al ins-tan-te

ca-lla-ré.

1ª 2ª y 3ª vez

D.C. al 8ª
otras tres veces
con distintas estrofas

rrer. Vivo

4ª vez

Vá-monos a la ven-ta. Vá-monos a la ven-ta,

LOS DOS

ca - ri - ño mi - o,

The first system of the musical score is in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line consists of quarter and eighth notes, with a final quarter rest. The piano accompaniment is composed of eighth-note chords in the right hand and eighth-note chords or single notes in the left hand.

ca - ri - ño mi - o. Pe - ro a

The second system continues the musical piece. The vocal melody has a quarter rest followed by a half note. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, ending with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.

la to - na - di - lla la da - re - mos un

The third system of the score shows the vocal melody with quarter and eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth-note chords, maintaining the harmonic structure of the piece.

vi - tor. Per - do - nad - nos,

The fourth system concludes the musical piece. The vocal melody includes a quarter rest and a half note. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both using eighth notes.

per - do - nad - nos, per - do - nad - nos, que -

(hablado)

ri dos, Chi chi chi chi

p

chi chi chi chi, Per - do - nad - nos, que -

cresc. *f*

ri dos, que - ri -

ff

dos,

La maja limonera

Tonadilla a duo

Pedro ARANAZ

(Hacia 1765)

Andante allegretto

*Reducción
para piano*

The musical score is a piano reduction of a duet, written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of piano accompaniment. The first system includes a piano introduction with a forte (f) dynamic. The subsequent systems feature various dynamics including piano (p), crescendo (cresc.), forte (f), and mezzo-forte (mf). The notation includes treble and bass staves with chords and melodic lines.



ELLA

1. Yo noes - ti - mo, se -

Fourth system of piano accompaniment. The vocal line enters with the lyrics "ELLA" and "1. Yo noes - ti - mo, se -". The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking in the left hand and a piano (*p*) dynamic marking in the right hand.

no - res, a los re - ma - jos

Fifth system of piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "no - res, a los re - ma - jos". The piano accompaniment continues with a steady bass line.

a los re-ma - jos que e - na-moran con

flo - res, sin dar un cuar - to

sin dar un cuar - to;

que mis ca - ri - ños, que mis a - mo -

res, tan so - la-men - te

mf

p

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics "quie - ren cuan.do hay do - blo -". The piano accompaniment (grand staff) features a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A *mf* dynamic marking is present in the piano part.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics "nes, tan so - la - men - te". The piano accompaniment (grand staff) continues the melody. A *p* dynamic marking is present in the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics "quie - ren cuan.do hay do - blo -". The piano accompaniment (grand staff) continues the melody. A *mf* dynamic marking is present in the piano part.

Fourth system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics "nes.". The piano accompaniment (grand staff) continues the melody. A *p* dynamic marking is present in the piano part.

Fifth system of the musical score. The piano accompaniment (grand staff) continues the melody. A *f* dynamic marking is present in the piano part.

Andante

Picudo siempre 1. A mis ri-cos li -

(Punteado en los violines)

mo - nes. Vá-mos, mu - cha - chos. Va-mos, mu-cha-chos. —

Va-mos, mu - cha - chos; que los ten-go re -

gor - dos co-mo ca - ba - llos. ¿Quien me los

to - ma? Va-mos a e - llos; que se van a ca -

ban - do y son muy bue - nos. ————— Por que yoes.

ti - mo, porque yo quie - ro, más que a to - dos vo -

so - tros, a mi di - ne - ro. —————

Andante poco
f *p* *sincato*
(con arco)

f *p* *f* *p*

EL (hablado)

¡Chi! ¡Chi! ¡Chi! Que di-

The first system of the musical score for EL (hablado). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has three measures of rests followed by a fourth measure with the lyrics '¡Chi!'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

cho - sa se - rá el al - ma ¡Ahl!

The second system of the musical score for EL (hablado). The vocal line continues with the lyrics 'cho - sa se - rá el al - ma' and ends with '¡Ahl!'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

¡Ahl, her - moso imposi - ble be - llo, que

The third system of the musical score for EL (hablado). The vocal line continues with the lyrics '¡Ahl, her - moso imposi - ble be - llo, que'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

lo - gre ser de e - sos o - jos fi - no

The fourth system of the musical score for EL (hablado). The vocal line continues with the lyrics 'lo - gre ser de e - sos o - jos fi - no'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ELLA
y ab - so - lu - to due - ño. Oi - gaus -

The fifth system of the musical score for EL (hablado). The vocal line continues with the lyrics 'y ab - so - lu - to due - ño. Oi - gaus -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ted, señor u - sí - a, pues que tan tier-nole

ve - o: ¿Trae-us-ted paraque-rer - me las fi-

ne - zas del di - ne-ro? ¡Ah!

EL

¡Ah! ¡Ah! Trai-go pa - ra de - di -

car - te ¡Ah! ¡Ah! un a -

fec - to ver - da - de - ro y u - na fi - na vo - lun -

tad con que ser - vir - te de - se -

o con que ser - vir - te de - se -

cresc.

Andante

ELLA

o Ma - lo, ma - lo va el a -

jo; ma - lo, ma - lo va el cuen - to, pues le pi - doy res -

pon - de pues le pi-do y res-pon - de sin entender - lo —

Allegretto

1ª Oi - ga us - té, se - ñor ma - jo,

Oi - ga us - té, se - ñor ma - jo, que se - pa quie -

ro que yo bus - co pe - se - tas

que yo bus-co pe-se-tas y no re-que-

EL
bros Ma-lo va es-to. Mu-cho me a-

prie-ta; mas mi bol-sa está siem-pre

1ª y 2ª vez 3ª vez Allegro
que-ta que que-ta-blos De-

tén de-tén los pa-sos; es-pe-ra-a-guar - da, — que

p *f* *p*

ELLA
fal-tan se-gui-di-las a la to-na - da. A

f *mf*

LOS DOS
to - do me con-ven-go, quees-to fué chan - za. Pues

p

(a unis)
va - yan, mosque - te - ros, las se - gui-di-las gua-pas. O -

mf

hasta concluir el número)
id - las, mos-que - te - ros; si - len-cioy va -

C.F. S.C.

yan. O - id - la, mos - que - te - ros; si -

len - cio y va - yan.

f *mf* *cresc.* *ff*

Seguidillas

Allegro moderato

LOS DOS

Oi - gan, oi - gan, oi - gan, se

f *p*

ño - res. Oi - gan, ma - da - mas.

Oi-gan ma-da-mas —

Oi - gan ma - da - mas. Queentre

ma - jas y ma - jos queentre ma - jas y

ma - jos a-ques - to pa - sa —

ELLA

Llegaun ma-jo co-mo és - te au - na mu-

cha - cha y en-ga-ñar-la pro-cu - ra sin dar-le blan-ca.—

EL

— ¡Cuánta hay, como a-ques - ta, tan buenas mau-las —

tan bue-nas mau - las, que tan so - lo nos

LOs DOS

quie-ren por lo que sa-canl_____

1^a Ya - si que-
2^a A - quí sea-

ri - dos, te - ned cui-da - do, para cuan-do su -
ca - ba. A - quí sea-ca - ba. Perdo-nad, que-ri -

ce-da, saber li-bra - ros.
di-tos, las muchas fal - tas.

Tonadilla de las Seguidillas del Apasionado

Juguete a solo

Jacinto VALLEDOR
(1768)

Allegretto

Reducción
para piano

f

p

ff

p

p

ff

1. Quie-ro con-
2. Mas si no

ta - ros, mosque-te - ri - tos, cuatro pa-
lo - gro lo que pre - ten - do, di - si - mu -

la - bras por di-ver - ti - ros, cuatro pa-
lad - me co-mo dis - cre - tos, di - si - mu -

la - bras por di-ver - ti - ros.
lad - me co-mo dis - cre - tos.

Que ya se ve que cla-ro es-

tá que cier-to es que no sé

más. Si no les gus - ta, lue-go mei-

ré. Mas por que ca - llan, pro-se-gui-

ré.

*D. G. al %
dos veces*

Seguidillas

Andante moderato

The musical score for 'Seguidillas' by José Subirá is written for piano. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante moderato'. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings *f* and *p*. The second and third systems feature triplets in the right hand. The fourth and fifth systems also feature triplets. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Despacio

Oigan, oigan, se-ño - res, — co - mo se ex - pli - ca, —

The musical score for the vocal part of 'Seguidillas' is written for voice. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Despacio'. The score consists of two systems of vocal melody. The first system includes dynamic markings *f*, *p*, and *mf*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Oigan oi - gansenõ - resse. ño - res, co - mo seexpli - ca, —



Como seex.



pli - ca — el mo.citoquehaescrito lasse - gi - di - llas.



Oigan pues

Oi-ganpues

Oigan



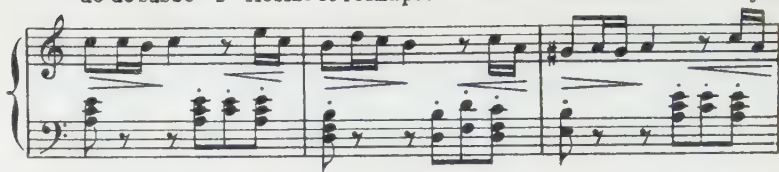
pues, queasíprincipian: —



«Se - pa, se - ño - ra mi - a, que apa - sio - na -



do desus be - llos lu-ce ros ha pro - cu-ra - do ha ceres - te ju-



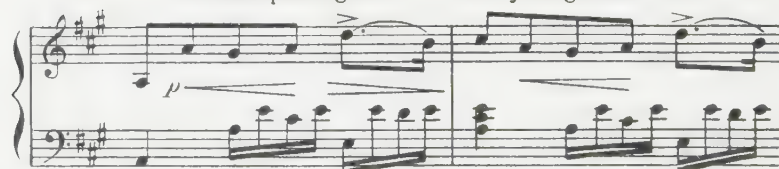
gue te, para ob - sequi a - ros, de usted quien mas la es-



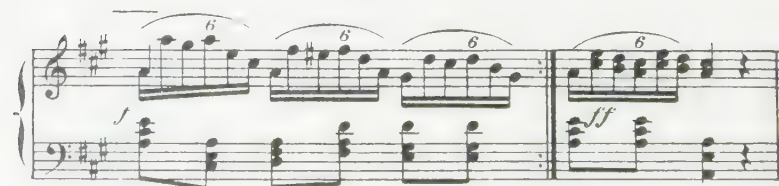
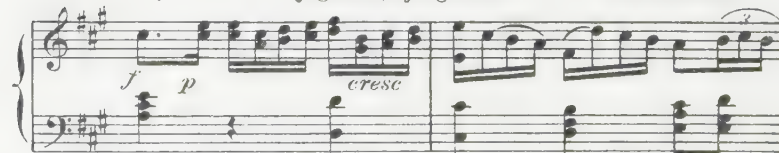
ti-ma su pa - sio-na - do.» —



Y sies que os gus - ta yo a-gra-de - ci -



da, os cantaré juguete si, ju-guetes to - dos los días. —



El canapé

Tonadilla a solo

José PALOMINO

(1769)

Allegro

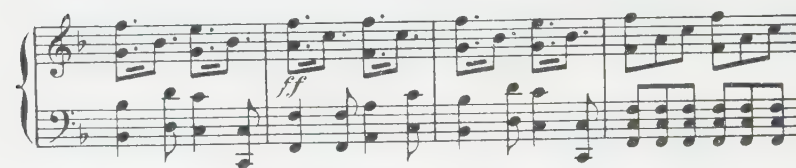
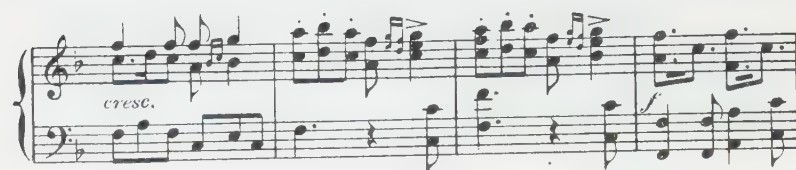
Reducción
para piano

f *p*

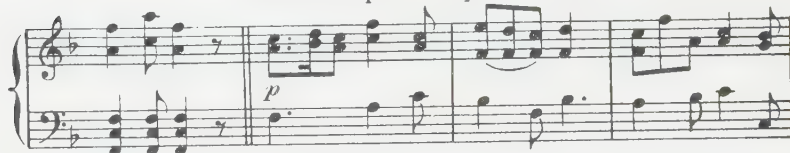
f *p*

cresc.

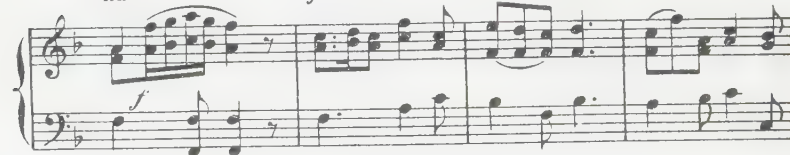
f *p*



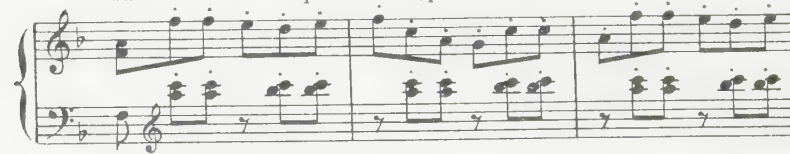
Un ca-na-pé he com - pra - do es - ta ma - ña -



na y me ha dicho to - di - to lo que le pa -

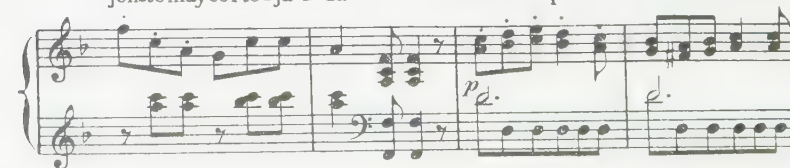


sa con la due ña pri - me - ra que era ma - da - ma de cierto cor - te

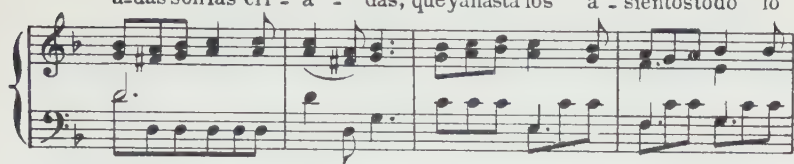


jen - te muy corte - ja - da.

No só - lo quié - nde - s - cubre son las cri -



a-das son las cri - a - das, que ya hasta los a - sientos todo lo



parlan-to-do lo par - lan to-do lo par - lan. Mi ca-na-pé me ha



dicho to-das las fal - tas y las sobras que habí - a en la otra ca -



sa; lo que dicen y hacen ga-lán y da - ma



y en es-pacial sien - ci - ma de él sesenta -



ban. O - id - lo, mos que - teros que a - sí em - pe - za ba a contarme sus



cosas es - ta ma - ña - na, a contarme sus co - sas



ta ma-ña - na es - ta ma-ña -

na es - ta ma-ña - na

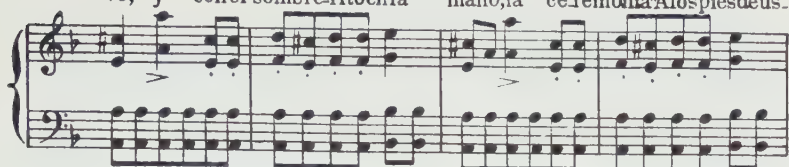
Allegretto
(Allegro)

1. Cuan-do lle-gaba aver lae cor - tejo, i - bamuy tierno pue syase

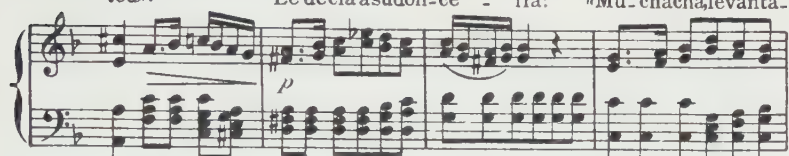
LA TONADILLA ESCÉNICA

[45]

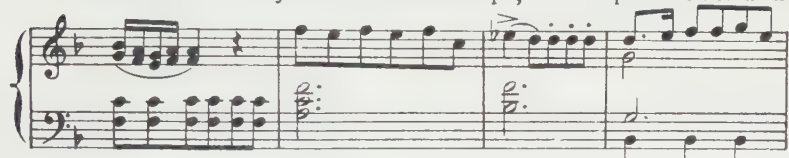
ve, y con el sombrero en la mano, la ceremonia a los pies de us-



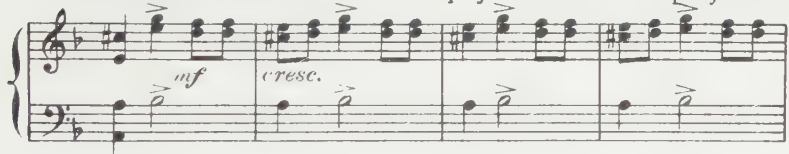
ted». Le decía a su don-cella: «Mu-chacha, levánta-



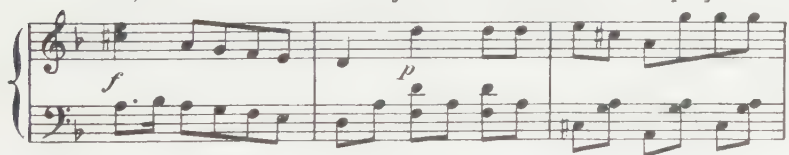
te — y a-rriba un asiento a-quí, que sesientés úmer-



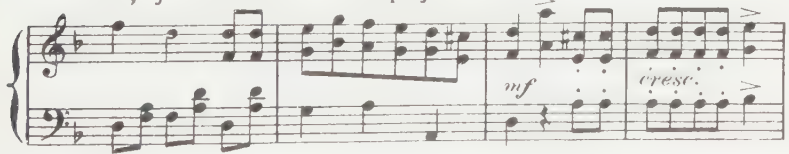
ced. Es-to me cuenta mi ca-na-pé y o-tras co-sitas que yo me



sé, y o - tras co - si - tas que yo me



sé, y o - tras co - si - tas que yo me sé.



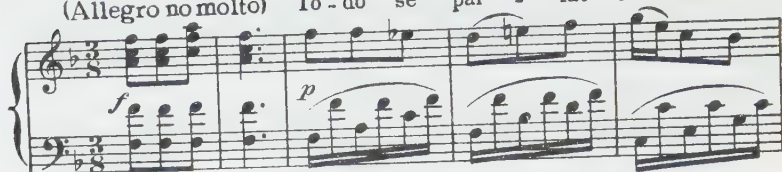
[46]

JOSÉ SUBIRÁ

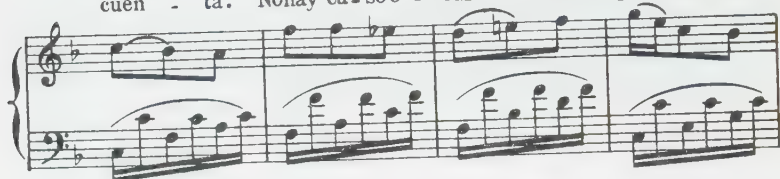
Allegro

(Allegro no molto)

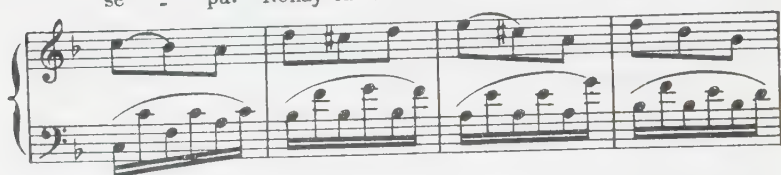
To - do se par - la. To - do se



cuen - ta. Nohay ca - soo - cul - to que no se

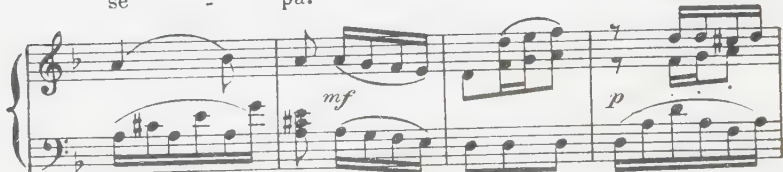


se - pa. Nohay ca - soo - cul - to que no se

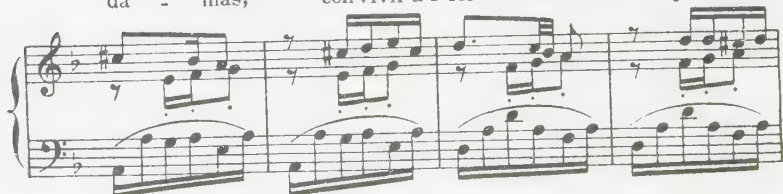


se - pa.

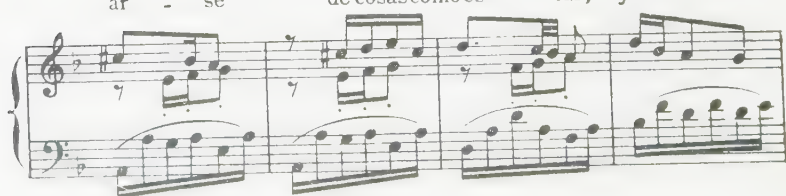
Cuida - do, ma -



da - mas, con vivir a - ler - ta y nunca fi -



ar - se de cosas como es - tas, y nun - ca fi -



LA TONADILLA ESCÉNICA

[47]

ar - se de co - sas co - mo es - tas.



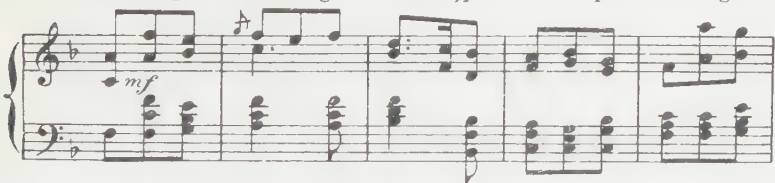
Y pa-ra que no can-se es - tai-de - a,



oi-gan las se-gui - di - llas, que a - sí se em-pie -



zan.Oi-gan las se-gui - di - llas, que a - sí se em-pie - zan.Oi-gan



las se-gui - di - llas, que a - sí se em-pie - zan, que a -



sí se em - pie - zan que a - sí se em -



pie - zan.

Seguidillas

Voz

Bajo

Cuando está algu - na da - ma con su cor -

te - jo, ca - balque así su - ce - de lo mismo que lo

cuen - to. Cuando está alguna dama con su cor - te - jo,

1ª Con su cor-te-jo a so-las ya so-las en sus

glo-rias, son sus con-tentos ya solasya solas en sus

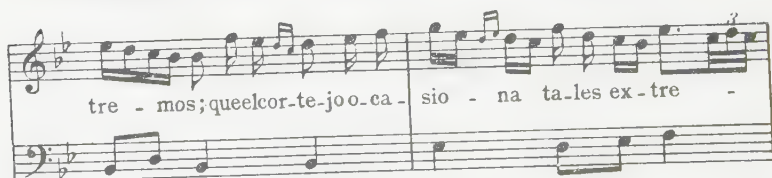
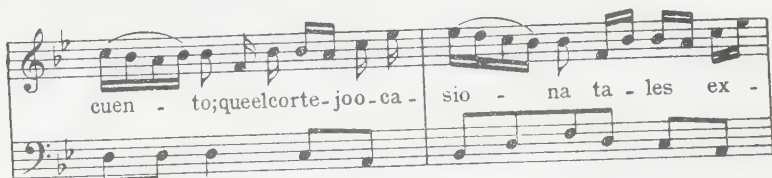
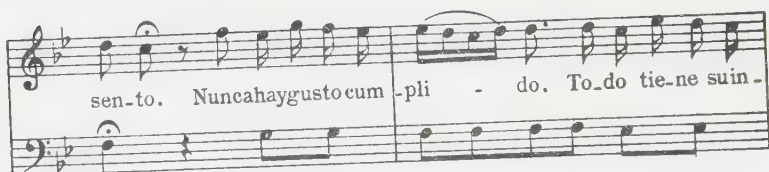
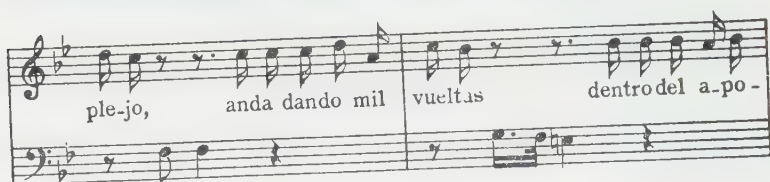
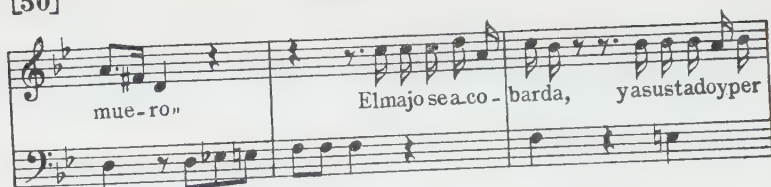
glo-rias, son sus con-ten-tos. Y ensintiendoalgun

rui-do, se asustan con mie-do. E-lla le diceal

ma-ri-jo: "Don Juan, que se-rá es-to? ¡Ay! Mi'

ma-ri-do vie-ne. ¡Po-bre de mí! Que ha-re-mos?

¡Ay, don Juan de mi al-ma! ¡Ay don Juan de mi al-ma! ¡Hoy me muerome



Ritornelo de las Seguidillas epilogales que hay en las partichelas.

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system is in 3/4 time and the key of D major (two sharps). The tempo is marked 'Allegretto'. The first system begins with a complex chordal texture in the right hand, while the left hand plays a simple bass line. The second system features a more active right hand with eighth notes and a steady bass line. The third system has a descending eighth-note melody in the right hand and a simple bass line. The fourth system continues with a similar descending eighth-note melody. The fifth system ends with a forte (f) dynamic, a sixteenth-note flourish, and the word 'etc.'.

Los vagamundos y ciegos fingidos

Tonadilla a tres

Ventura GALVÁN

(Hacia 1770)

(¿1772?)

Andante

Reducción
para piano

The musical score is a piano reduction of a three-part tonadilla. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include forte (f), piano (p), and mezzo-forte (mf). The music features a mix of chords and moving lines, with some passages marked with accents (>).

ELLA EL ELLA

1. ¿Sa-bes que di-go, Ma-no-lo? (¿Qué?) Que a!

EL ELLA

Pra-do te han-de lle-var (¿Y por qué?) Por que eres un va-ga-

EL ELLA EL

mun-do (Ezo ez falzo) y to dos en e-so es-tán. (¿Quien lo ha dicho?)

ELLA EL ELLA

Cuenta que si los sol-da-dos (¿Que tenemos?) te lle-gan la ma-no a e-

EL ELLA EL

char (Deja que pillen) te hemos de ver en el Pra-do (Qué Prado ni
que demonio!)

p *mf*

ELLA EL

deu-na car-re-ta ti - rar (¡que tiren loz bueyez,
chiquilla!)

ELLA

Ya-lli te ha-rán tra-ba - jar ya - lli te ha-rán tra-ba-

p *mf*

jar ya - lli te ha-rán tra-ba - jar.

f

Pues vamos nos va-mos va-mos a en-sa - yar

Allegretto
con spirito

The musical score is written for piano and bass. It consists of seven systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 2/4. The tempo and mood are indicated as 'Allegretto con spirito'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Andantino gracioso

LOS TRES, rezando

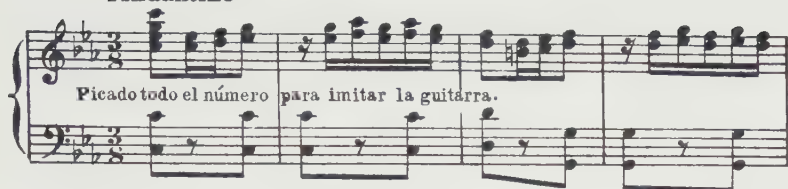
1. De Madrid a To - le do

hay do - ce le - guas,

todo ca - minoes lla - no me - nos las

1.^a y 2.^a 3.^a
cues - tas. que - bran

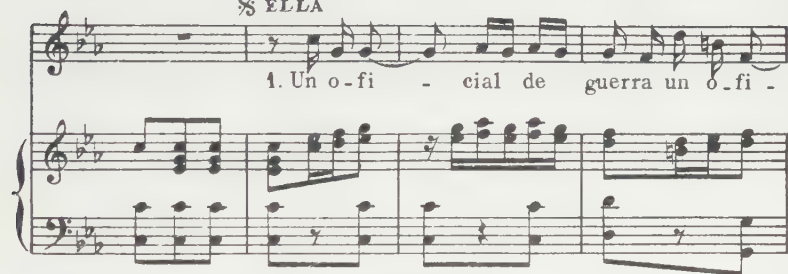
Andantino



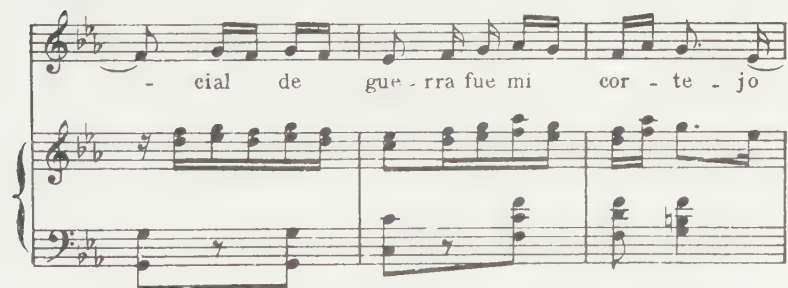
Picadotodo el número para imitar la guitarra.



% ELLA



1. Un o-fi - cial de guerra un o-fi -



- cial de gue - rra fue mi cor - te - jo



fué micor - te - jo, y en muy pocas se - ma - nas
Ya se ha mar - cha - do, pe - ro tengo el con - sue - lo

que - dó sin res - to que - dó sin res - to. — Ay, que bue -
que va pe - la - do que va pe - la - do. —

no se - rá el se - ñor o - fi - cial!

y en muy po - cas se - ma - nas quedó sin res - to.
pero ten - go el con - sue - lo que va pe - la - do.

The first system of the musical score. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

EL (hablado)

¡Pobre - cito! y que con - ten -

The second system of the musical score. It includes a vocal line with the lyrics "¡Pobre - cito! y que con - ten -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

- to que - da - ría.

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "- to que - da - ría.". The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

The fourth system of the musical score. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part concludes with a double bar line. To the right of the main system, there are two additional staves: a vocal line with a whole rest and a piano line with a whole rest. The text "D. C. al %" is written below the piano part of the main system.

D. C.
al %

Copla

Allegretto

Picado imitando la guitarra

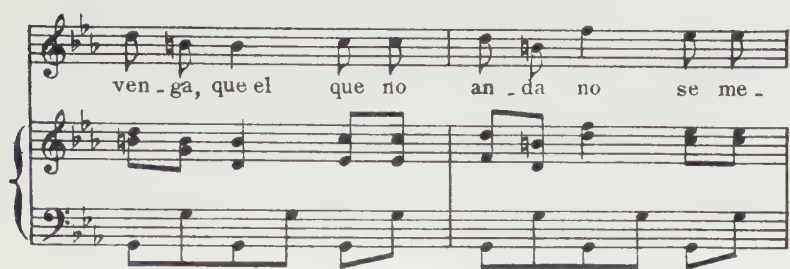
EL

1. Ca - mi - no de Sa - la -

man - ca son las cu - le - bras muy gor - das, pe -

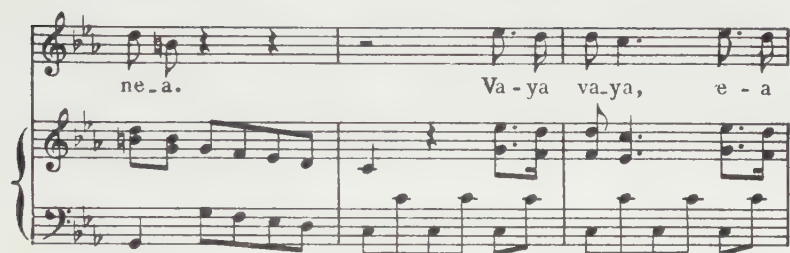
ro tienen los la - gar - tos u - na ca - bez a y dos

co - las. Va - ya que va - ya, va - ya que



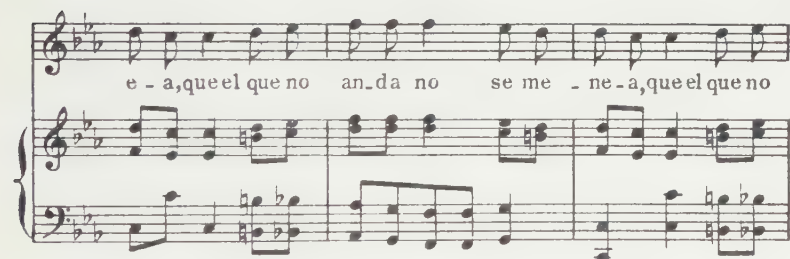
ven - ga, que el que no an - da no se me -

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal melody in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are "ven - ga, que el que no an - da no se me -".



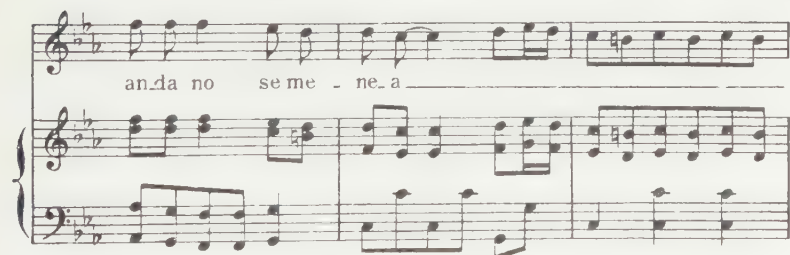
ne - a. Va - ya va - ya, e - a

This system contains the second line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics "ne - a. Va - ya va - ya, e - a". The piano accompaniment provides harmonic support.



e - a, que el que no an - da no se me - ne - a, que el que no

This system contains the third line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics "e - a, que el que no an - da no se me - ne - a, que el que no".



an - da no se me - ne - a

This system contains the fourth line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics "an - da no se me - ne - a".



This system contains the fifth line of the musical score, which concludes the piece. It features a final vocal phrase and a piano accompaniment ending with a double bar line.

Villancico

Andante

f *mf*

EL Y PRIMA

1. Cuan-do Ma - ña vi - ví - a

a - llá en lae - ra pa - sa - da a -

llá en lae - ra pa - sa - da,

ELLA

tan-to e-ra lo que be-bí-a que

del sue-lo se e-le-va-ba que

LOS TRES

del sue-lo se e-le-va-ba con las mo-nas que

co-gí-a con las mo-nas que co-

gí-a

Allegro

Final

ELLAS

Vi - van, vi - van, vivan los

cie - gos. Vi - va su can - to. Vi - va su

gra - cia, pue - san lo - gra - do el ga - nar el ga -

nar el ga - nar pe - se - ti - llas

f *mf*

sin ir al Pra - do

El ha - cien - do de pa - dre (Cierto)

ELLAS se fin - gió cie - go (Muchas veces) que si

no, ya es - tu - vie - ra (¿En donde?) en un en -

EL Y LOS TRES

cie - rro (¡Canario!) Y pues es - ta - mos

mf

con a - le - grí - a, vi - van los cie - gos; la cor - te

vi - va, que en fi - n - gien - tos to - dos i - mi - tan

yal mun - do en - ga - ñan a le - tra vis - ta.

Si, si, mi pa - tio. Si, si, mi vi - da. Ya - qui con -

clu - ye, se - ño - res, la to - na -

di - lla la to - na - di - lla la to -

na - di - lla.

Trozo orquestal común a diversas *parolas*, que se repetía lo que duraba cada una.⁽⁴⁾

Andantino

p *f* *f* *f*

(4) El 2º volumen de esta obra, páginas 446 y siguientes, se ocupa de las *parolas* y sus acompañamientos.

Naranjera, petimetre y extranjero

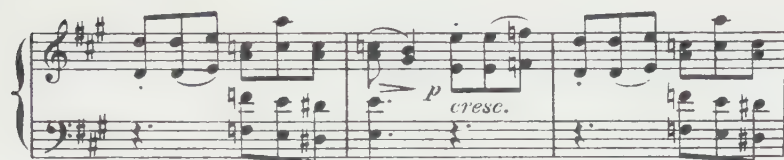
Tonadilla a tres

Juan MARCOLINI
(1774)

Allegro

*Reducción
para piano*

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamic markings: *ff*, *mf*, *cresc.*, *f*, *p*, and *sf*. The notation includes treble and bass staves with chords and melodic lines. The first system is marked *ff* and *mf*. The second system is marked *cresc.*. The third system is marked *f* and *mf*. The fourth system is marked *cresc.*, *f*, *cresc.*, and *sf*. The fifth system is marked *p*. The sixth system is marked *p*.

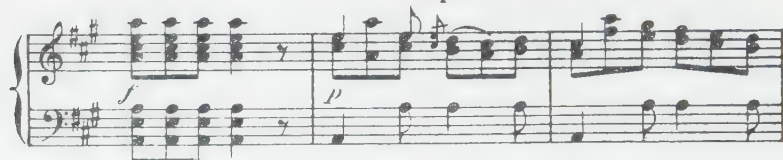


EXTRANJERO (hablado)

¡Alón! ¿Qui compra coles
de baquet pour les cava-
liers de poque pecunium
et de poque pel?



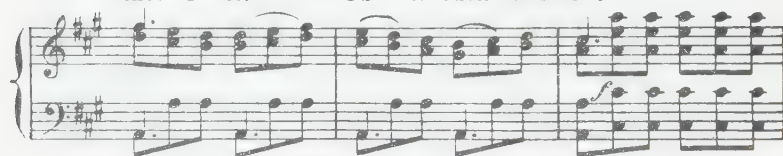
Mol - des pa - ra ris



se ven den bien fets. A - lón. Qui m'a -



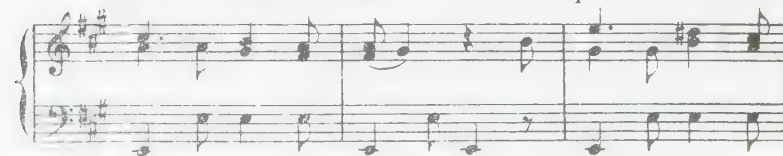
chet - te? Tu - ta buon mar-ché.



Bu - tons de ca - mi - se. Po -



ma - des tam - bién. Cha - pós de eas -



trón. ¿Quién me com.pra? ¿Quién?



LA TONADILLA ESCENICA

[71]

¿Quién le compra? ¿Quién? ¿Quién

me com - pra? ¿Quién? De pel de bu -

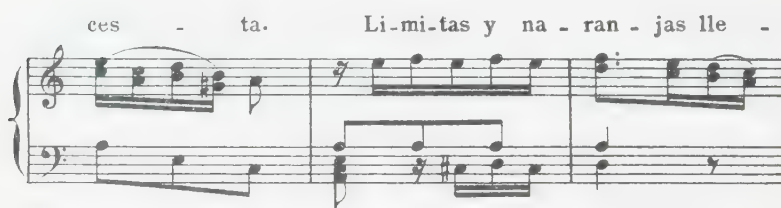
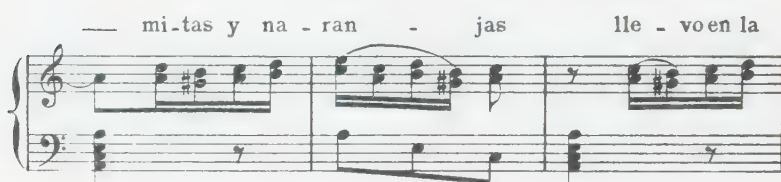
fa - no medies muy bien fets. ¡A -

lón! ¿Qui m'a - chet - te? Tu - ta buon mar -

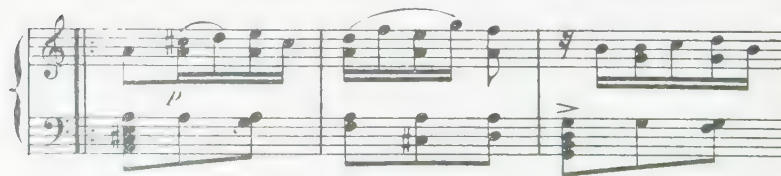
ché. ¡A lón! ¿Qui m'a - chet - te?

Tu - ta buon mar - ché.

Allegretto



1. Lle - voen la ces - ta pa-ra los pe-ti -
 2. To - dos me com - pren menos es-tos que



LA TONADILLA ESCÉNICA

[73]

me - tres y pe - ti - me - tras.
lla - man o - si - as pro - bes.



¡Ay que co - sa tan ri - ca!
¿Quien me comprami ha cien - da,
¡Ay que co - sa tan
que es pa - ra los se -



bue - na
ño - res.

pa - ra
me - nos



los pe - ti - me
es - tos que lla



tres y pe - ti - me - tras!
man o - si - as pro - bes?



Minué

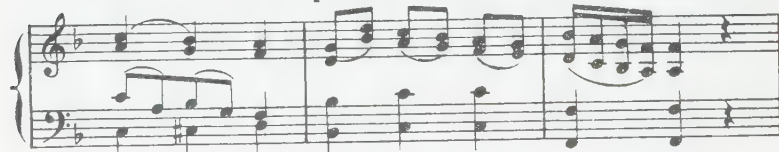


PETIMETRE

Ven - goal pa - se - o por sies - ta



tar - de por sies - ta tar - de



ha - llo u - na chus - ca que a -



mí me a - gra - de;



que aun - quemeen-cuen - tro muer - to de



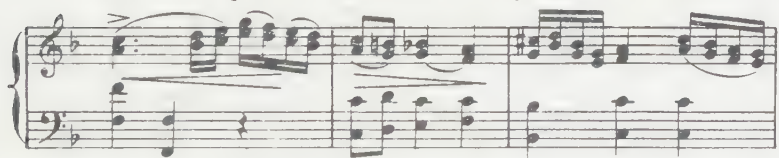
ham - bre, de pe - ti - me - tre



guar - doel ca - rác - ter



de pe - ti - me - tre guardoel ca - rác -



ter.



*D.C. al Allegretto
precedente, que se
cantaba con otros
versos, sin repetición
hasta el \$, y sigue.*

PET.
A -



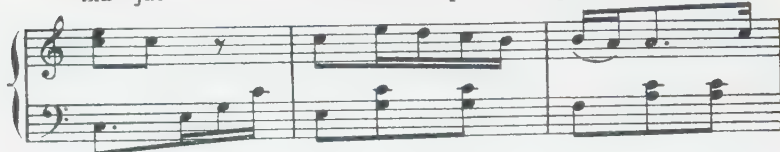
[76]

JOSÉ SURIRÁ

1. lí ve - ou - na ma - ja que es na - ran -
2. ques - tar muy bo - ñi - ca a que - lla



je - ra. Mi pre - ten - sión en - ta - bloy an -
ma - ja. Yo le diz que la quie - rri. Fort



de la gres - ca
bien, ma - da - ma

1.

EXTR.
¡Oh,

2.



PET.

Pren - da que -



ri - da, co - mo me quie - ras, sa -



brás mis cau - da - les y mi pa - ren -



LA TONADILLA ESCÉNICA

[77]

te - la. EXTR. Oh, si - ño -

rri - ta, sius - ted me quie - rre mis

ha - bi - li - da - des yo liha - ré pre -

sen - tes. MAJA Vayan di -

cien - do, y sial-gu - no me gus - ta, le

da - réel pre - mio.

[78]

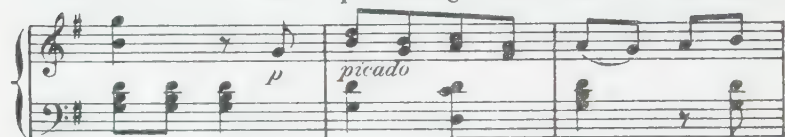
Allegretto

JOSÉ SUBIRÁ



PET.

Mi pa-drees ge-ne-ral de las



tro - pas de Ar-gel.

MAJA

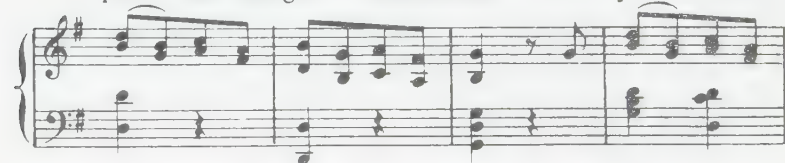
Tu con el tiem-po



pue - des lle-gar a co-ro-nel.

EXTR.

E yo far cu -



cha - rras e de-rrito es - ta - ño. Dee-se li-cor

MAJA



pue - des e - char - te un buen tra - go.



Yo sé ha - cer, ma -

MAJA
da - ma, e mu - chas fi - gu - rras. No ha-brá otra más

EXTR.
gran - de, fran - cés, que las tu - yas. Ma di si usted mi

MAJA
que - rri e des - pa - chamos pres - to. No me gusta a mi.

PET.
fru - ta que no es del rei - no. — Quié - re - me, vi - da

MAJA
mí - a, pues yo por ti me mue - ro. Por fin tu eres de Es -

pa - ña y a ti te quie - ro. —

[80]

Allegretto
(Allegro)

JOSÉ SUBIRÁ

EXTR.

Co - le - tes pos - ti - ces de.

po - co di - ñier per el po - co pe - lo san -

le co - no - cer Bol - ses per l'ar - chen - to. Maus -

ted no va bien. ¡A - lón! Per fer ri - sos sans

le pe - rru - quier

PET.

No gas - to yoe - so. Per

EXTR.

que non po - der. — Non ha - ber pe - cu - niamyel

mo - ti - vo ser.

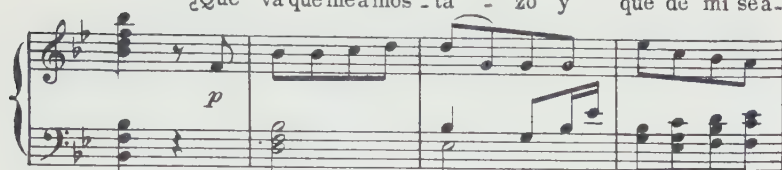
EXTR. (hablado)

Non se farà nada con
madama e monsiur, per-
que en la republicue desu
faldriquier me parreçe
que es contrabando el
diñerro.

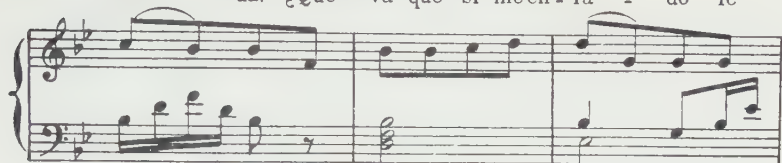
MAJA LA TONADILLA ESCÉNICA

[81]

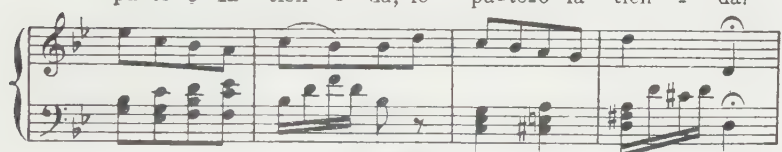
¿Qué va que meamos - ta - zo y que de mi sea -



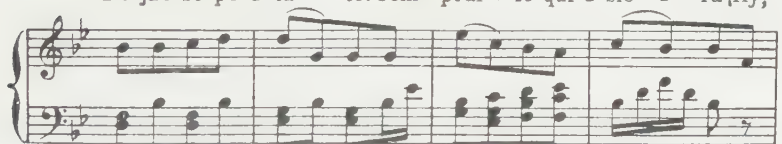
PET.
cuer - da? ¿Qué va que si meen - fa - do le



pa-te-o la tien - da, le pa-te-o la tien - da?



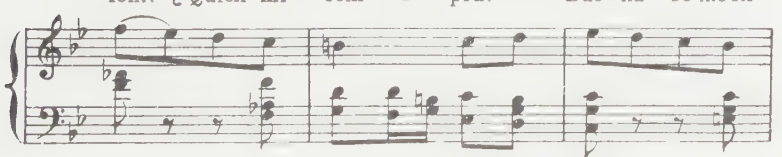
MAJA PET.
De jae-se pe - ta - te. Com - prar - le qui - sie - ra ¡Ay!



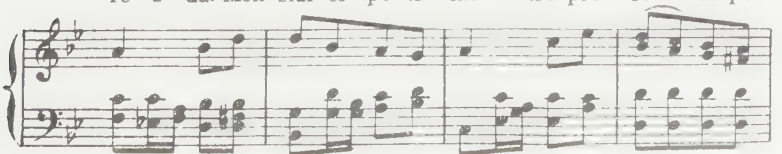
MAJA EXTR.
po - bre de mil U - na co - sa dees - tas ¡A -



PET.
lón! ¿Quien mi com - pra? Bue - na se meen -



EXTR.
re - da. Mon-siur el pe-ti - me - tre pro - fe - sa po -

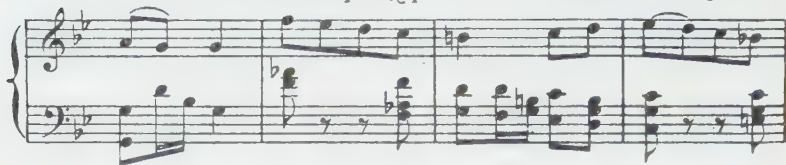


[S2]

MAJA JOSÉ SUBIRÁ

PET.

bre - sa. Va-mospues, ¿qué di - ces? No trai - go mo -

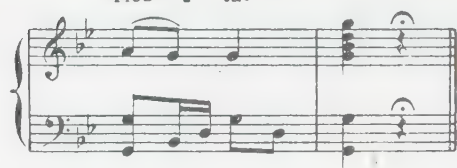


EXTR.

ne - da. Des - cu - brióseel a - co ya - ca - be la



fies - ta.



EXTR. (hablado)

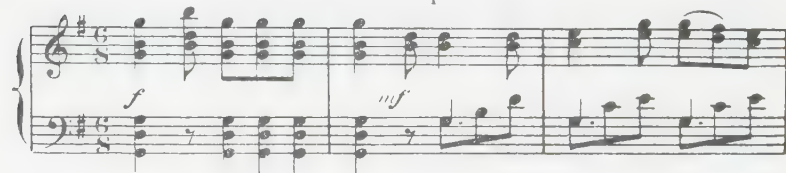
¡Y tanti milloni que erreda!
 ¡Oh, cuantos potrometres
 por de fuerra y no tienen
 nada por de dentro!

Final

Allegro

LOS TRES (a duo)

Ya-quí da fin lai-de - a.



(a unis)

Ya las se - gui - di-las por fin i - rán, las se - gui -



di-las por fin i - rán.

Mosque - te -



LA TONADILLA ESCÉNICA

[83]

ri - tos due-ños del al - ma,

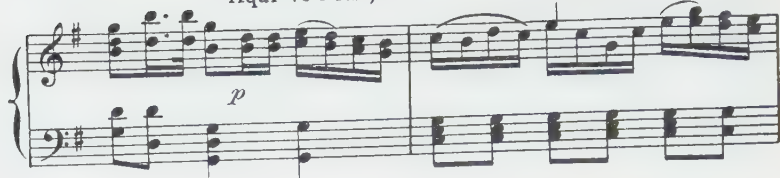
si no gus - ta lai - de - a, su -

plid las fal - tas. Si no gus-ta lai -

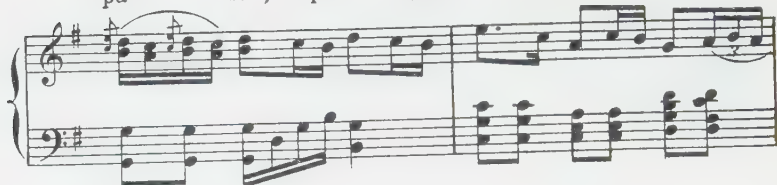
Allegro

de - a, su - plid las fal - tas.

Aquí ve-rán, se-ño - res, co - mo lo



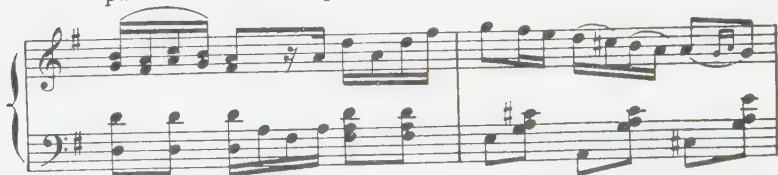
pa - san, aquí ve-rán, se-ño - res, co-mo lo pa-san —



1. Co - mo lo



pa - san los pobres mendi-gantes con lo que a-ga -



rran, los pobres mendi-gan-tes con lo que aga-rran. —



MAJA

¿Quién me compra li -



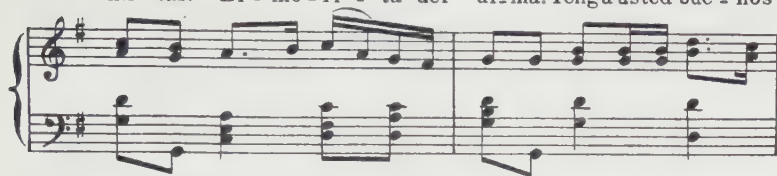
LA TONADILLA ESCENICA

[85]

PET.

MAJA

mi-tas? Li-me-ri-ta del al-ma. Tenga usted bue-nos



PET.

dí-as. Muy buenos, Ni-co-la-sa.



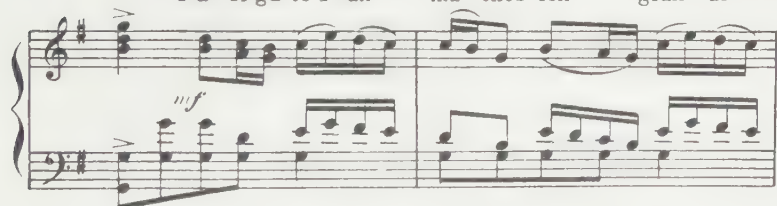
EXTR.(habl) Señor, una limosna
al pobre desdichado
que de abaco hacia arriba
l'otre día ha tombado.

MAJA Y PET. Perdone, hermano mío.

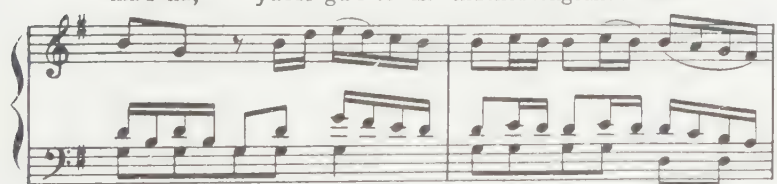
EXTR. Paciencia le he sacado

LOS TRES(a duo) (a unis)

Y a-sí ga-te-an mu-chos con gran-de



ma-ña, ya-sí ga-te-an muchos con grande ma-



ña.



El recitado

Tonadilla a tres

Antonio ROSALES
(Hacia 1775)

Allegro

Reducción
para piano

ff

mf

mf

cresc. *f* *cresc.*

TUNO

Yo, se - ño-res
to-das las

ff *p*

mí - os, soy un tu-no tal, que tu - no más
ni - ñas me gus-taenbro-mar, u - nas con pi -

tu - no no loen-con-tra - rán—
mien-ta yo-tras con la sal—

no loen-con-tra - rán A sal—
yo-tras con la

1. 2.

Pe - ro las que en to - do más

gra - cia me dan son las que más sue - len gor -

go - ri - te - ar. ¡Ah!

Es - ta sies pri - mu - ra.

¡Ah! Es

te sies a-quel yes-ta sies gar-gan-ta pa-

The first system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The vocal line has lyrics: "te sies a-quel yes-ta sies gar-gan-ta pa-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

raun buencordel pa-raunbuencor-

The second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "raun buencordel pa-raunbuencor-". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

del pa-raun buen cor-del pa-raun buen cor-

The third system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "del pa-raun buen cor-del pa-raun buen cor-". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

del.

The fourth system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "del.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

*D. C. al $\frac{3}{8}$
con otra letra*

The fifth system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "del.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. To the right of the piano part, there is a small box containing a treble clef and a key signature of two sharps, and another small box containing a treble clef and a key signature of one sharp.

Andante

First system of the piano introduction. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. The treble staff features a melody of eighth notes with triplets and accents. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and accents.

Second system of the piano introduction, continuing the melodic and harmonic patterns from the first system.

DAMA Y GALÁN (a duo)

Vocal entry for the Dama y Galán section. The vocal line (treble staff) begins with the lyrics "Las dulces auras". The piano accompaniment (bass staff) continues with eighth-note patterns and triplets.

DAMA

Vocal entry for the Dama part. The vocal line (treble staff) begins with the lyrics "del suave viento". The piano accompaniment (bass staff) continues with eighth-note patterns and triplets.

GALÁN

Vocal entry for the Galán part. The vocal line (treble staff) begins with the lyrics "dulce con-". The piano accompaniment (bass staff) continues with eighth-note patterns and triplets.

ten - to dul - ce con - ten - to

ten - to dul - ce con - ten - to

The first system consists of three staves. The top two staves are vocal parts in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music features triplets and a melodic line with a sharp sign indicating a natural or breath mark.

al a - mor dan. —

al a - mor dan. —

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal lines end with a double bar line. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Vivo

Las di - chas

Mas si los ha - dos

The third system begins with the tempo marking 'Vivo'. It features a new piano accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The vocal parts continue with the lyrics 'Las di - chas' and 'Mas si los ha - dos'.

true - can, to - does tor -
to - does bo - rras - cas,

men - tas,
por - quéen a - mor nohay

cresc.

por - quéen a - mor nohay na - da
na - da na - da

que no dé pe - na

que no dé pe - na

ff

This system contains the first two staves of the musical score. The top two staves are vocal parts in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are piano accompaniment in bass and treble clefs. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic marking.

que no dé pe - na.

que no dé pe - na.

This system contains the next two staves of the musical score, continuing the vocal and piano parts from the first system. The piano part concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Seguidillas

Allegretto

Allegretto

This section consists of two systems of piano music. The first system is in 3/4 time and features a rhythmic melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, ending with a final chord.

TUNO
 Tengausté buenas tar - des, tengausté buenas
 tar - des, se - ñorahermo - sa
 Se - ñoraher - mo - sa. Diosguarde, ca - ba -
 lle - ro, la real per - so - na. Diosguarde, caba -
 lle - ro, la real per - so - na.

DAMA

Si se-rá ton-to — Digausté lo que

TUNO **DAMA**

quie-re. Po-qui toa po-co. Di-gausté lo que

TUNO

quie - re. Poquito a po - co.

Al % dos veces con letra distinta

Recitado

TUNO (hablado) **(canta burlándose)**

1. Oiga usted un recitado. Dolcemiamato,

DAMA (hablado)

tu sai miobe ne del ge-ni-to. Señor, es muy malo. ¡Así! ¡Así!

1ª vez DAMA

2ª vez TUNO («remedando»)

Dol-cem iama to,

tu saimio be-ne del ge-ni-to.

Allegro

TUNO

Es que us-té no ha en-ti-do.

A-quel vo-la-do no le ha cen los vio-

DAMA Y GALAN (habl.)

li-nos no le ha cen los vio-li-nos. ¿Pues quién?

TUNO

Si no los pa - vos. Gor, gor. Si no los pa

LOS TRES

vos. Si - gael a - sun - to. Pro - si - gael

pa - so, la to - na - di - ta del re - ci -

ta - do, que el a - sun.toes muy

chu - lo y muy ex - tra - ño, chu

lo yex-tra - ño, chu - lo y ex-tra -

ño.

*D. C. al Ritardo
dos veces*

Seguidillas

Allegretto stacatto

p cresc.

LOS TRES

Oi-gan las se-gui -

This system shows the beginning of the 'LOS TRES' section. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

DAMA

di - llas. Oi-gan las se-gui - di - llas. Oi-gan las

p cresc.

This system shows the 'DAMA' section. The vocal line continues with the lyrics 'di - llas. Oi-gan las se-gui - di - llas. Oi-gan las'. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The piano part includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

LOS TRES

se - gui - di - llas. Oi-gan las se - gui -

This system shows the continuation of the 'LOS TRES' section. The vocal line continues with the lyrics 'se - gui - di - llas. Oi-gan las se - gui -'. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic and includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

di - llas dees - ti - lo nue

This system shows the continuation of the vocal line with the lyrics 'di - llas dees - ti - lo nue'. The piano accompaniment features a forte (f) dynamic and includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

vo

This system shows the vocal line (vo) continuing. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic and includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

dees-ti-lo nue-vo

GALÁN DAMA
En francés. En francés. I - ta - lia - no

TUNO GALÁN
Y en es - pa - ñue - lo. En francés. En francés. I - ta -

TUNO
lia - no Y en es - pa - ñue - lo

DAMA Y GALÁN
En francés, en fran-cés, i - ta -

lia-no, en francés, en francés, i-ta-lia-no y en es-pa-

GALÁN *Andantino*

ñue-lo Ser-vi-teur ma-

da-ma; je suis votre Jean. Oui. Oui.

TUNO GALÁN DAMA

For bien. A-lons pren' un pris. Pren' un. A-lons donc. Gli'

Andante

so-noo-bli-gla-ta al suo bel ho-no-re. Mia-

fec-toin il co - re gra - di - ceilsuoho.

nor

Allegretto stacatto

TUNO

La quequisierael

cu - tis traer co - lo - ra - do traer co - lo - ra -

do traer co - lo - ra - do, é-che-se cuatro

cuar - tos de cha - pu - rri - ao, ca - ba - lí ca - ba - lí ca - ba -

GALÁN (hablado)

lu - co, de cha - purria o. Est très bien, monsieur.

DAMA (hablado)

¡Bravo! ¡Bravo! Vi - va vi - va lai -

p cresc.

de - a Vi - va vi - va lai - de - a, Pro - si - gael

TUNO.Y GALÁN Vi - va vi - va lai - de - a Pro - si - gael

f

pa - so

La jitanilla en el coliseo

Tonadilla a solo y coros

José CASTEL
(1776)

Allegretto

Reducción
para piano

f *p*

1. 2.

mf *dim.*

p mf *dim.*

p cresc. *f*

p

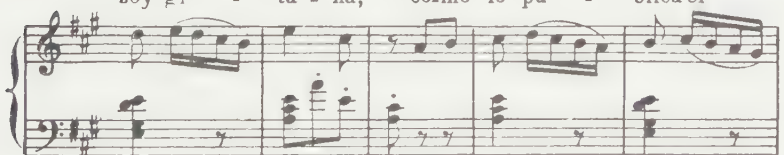


JITANA

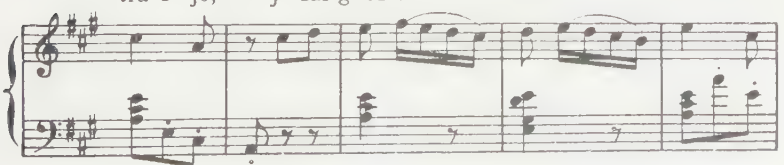
1. Yo, ze-ño-rez,



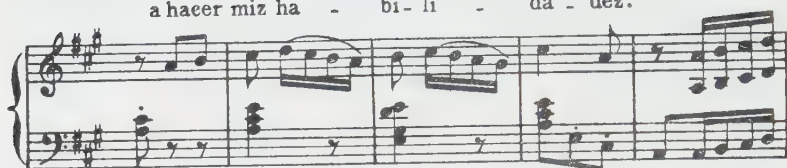
zoy gi - ta - na, co-mo lo pu - blica el



tra - je, y zal-goez-te co-li - ze - e



a haer miz ha - bi - li - da - dez.



Di - go la bue - na ven - tu - ra. — Heez - tu -



dia - do mu - chaz ar - tez. — Ya lo que ez he -



chi - ze - rí - a, — no he en - con - tra - do quien me



ga - ne. — Va - ya, ze - ño - rez, den -



me por Dìoz u - na li - moz - na e com - pa -



zión.



Yo me con - ten-to en la o - ca - zión que



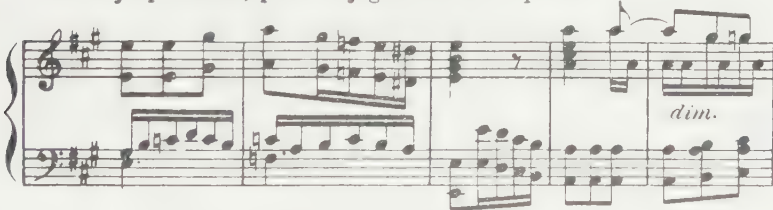
(Habl.)

ca-da u - no me de un do-blón. Vaya, querido; va-



(Cant.)

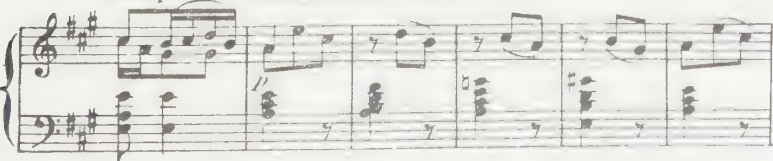
ya por Dìoz, que miz juguetez zon un primor. U - na li -



moz-na de com-pa - zión u - na li - moz-na de



com-pa - ziónde com - pa - ziónde



com - pa - zión...

Moderato

(1) Ma - damas y ca - ba - lle-ros, us -

te-desdis-cu-rrí - rán queestán en el co - li -

se-o y se llega na en ga - ñar. Por

(1) La jitanilla canta siempre con coceo, aunque aquí se pone la letra *s* en vez de la *z*.

que estamos en Gui - ne-a, co - mo miente di -



rán. To-dos a-tien-dan y mi-ra - rán co-mo loz



ne-gros bailan-do van. To-dos a-tiendan, que llegan



ya. To-dos a-tiendan que lle-gan ya.



Allegro

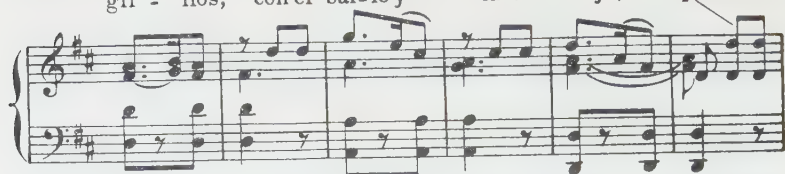


NEGROS

A-le-gre - mo - nos, ne



gli - llos, con el bai - ley la so - na - ja, que en la



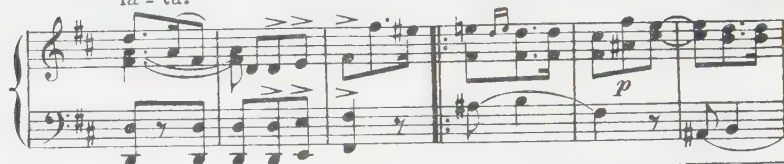
ca - sa de la no - via - to - ma - re - mos chaeo -



la - ta.

(Habl.) Achí

Achí



(Cant.) Que to - do lo ne - glo bai - lan el cum - bé. 1. bé. 2.



La la la la la la la la la la la la la la la



la la la la,

que vi - va lo ne - glo y vi -



vae cum - bé.

(habl.) Achí.

(Cant.) Achí. Que vi -

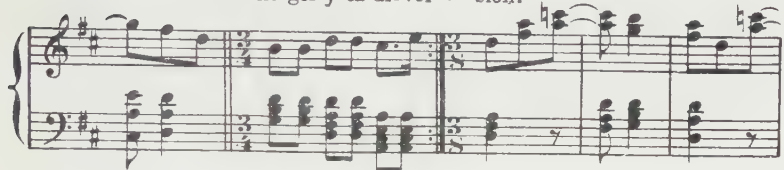


va-lo negloy la di-ver- sión.

Que vi-



va lo ne-glo y la di-ver - sión.

Andante
JITANA

Ezto hacelagi-ta - na — zolopordiverti - roz. Feliz zilo con



zi - gue, — pueblo queri-do. Feliz zilo con zi - gue pueblo querido

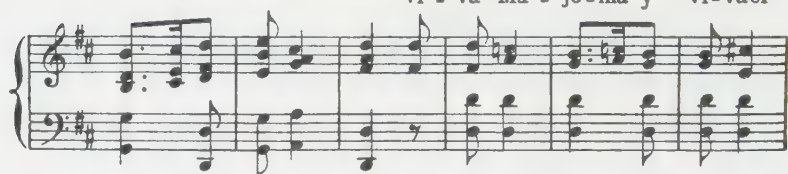


Ahora se repite el *Moderato* anterior con otra letra que anuncia la aparición de los moros argelinos divirtiendo al bey.

Andante



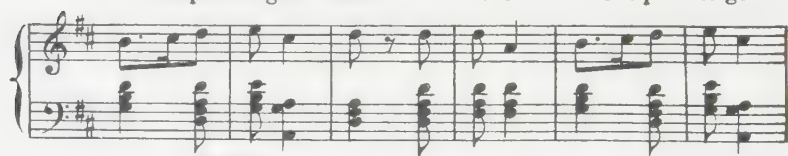
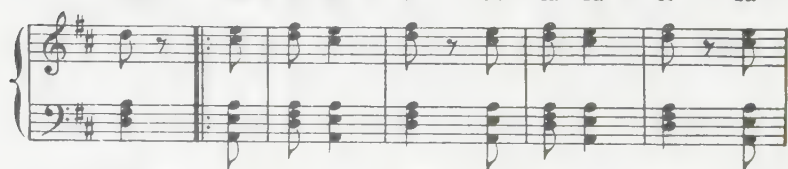
MOROS Y MORAS Vi - va Ma - jo - ma y vi - vael



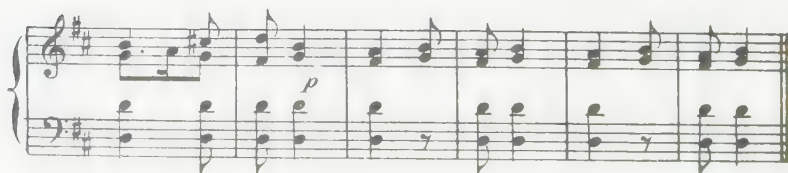
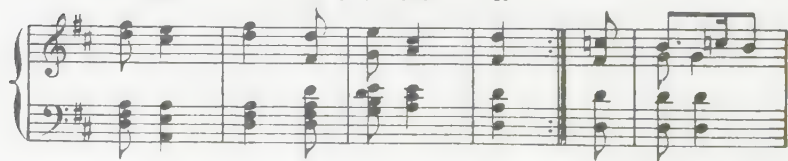
bey. Vi - van los mo - rosquea - le - gres ser. Vi - van los



mo - rosquea - le - gres ser. Vi - van los mo - rosquea - le - gres

ser. MORAS Za - la za - la za - la za - lé TODOS
za -

la za - la za - la me - lé.

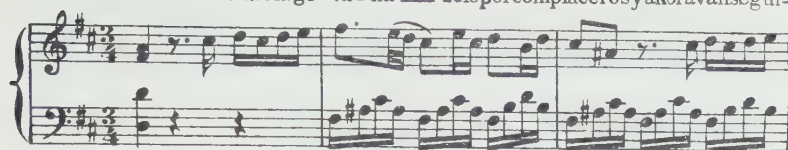


JITANA

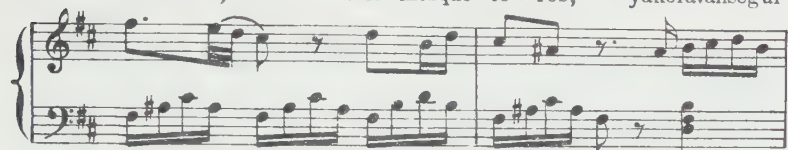
LA TONADILLA ESCÉNICA

[113]

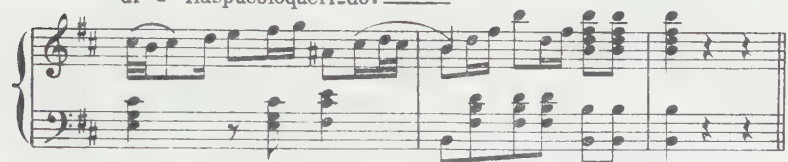
Ezto hacelagi - ta - na — zo lo por complace rosy aho ran van se gui-



di - llas, — mis mosque - te - ros, yahoravan se gui-



di - llas pue blo queri. do. —



Seguidillas

Andantino



A - ten - ción, se-ño -

ri - tas y ca-ba-lle - ros, —

e -

ros y ca-ba-lle - ros, —

y ca-ba-lle-ros; queadecir voyde mu - chos el pensa -

mien - to A-ten-ción, ma-da - mi-tas.Chuscos, si-len-cio. —

Sen.tadoestaun u -

si - a que esta sin blanca, ——— y le espe-ra con



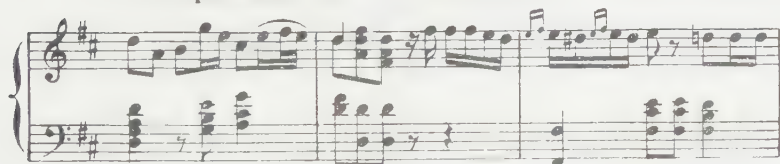
ce - na una realma-ja. ——— En la gra-da hay un



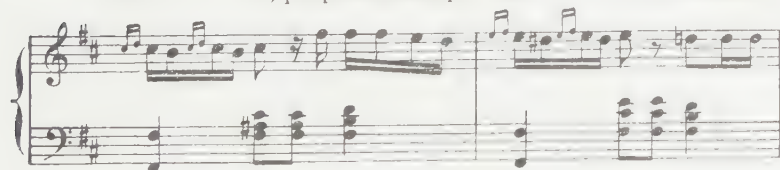
mo-zo que cierta sí - a ——— le ha da-do ca-la -



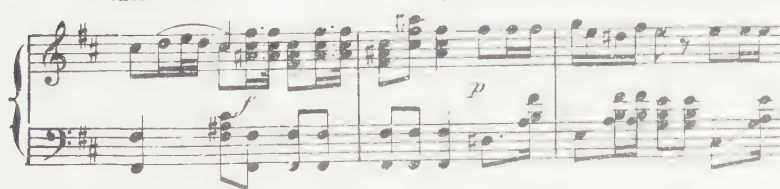
bazas ha po-co sí días. ——— O tra ra-bia de ce - los en la ca-



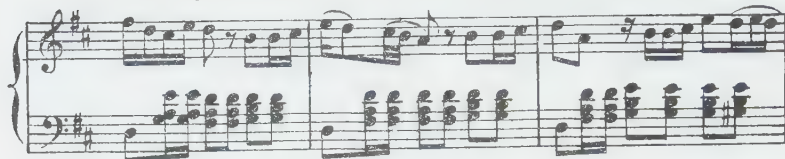
zue - la, por que un mue-ble que tie - ne quie-re a una



tuerta. ——— ¿No es esto cier - to? No es ver-dad



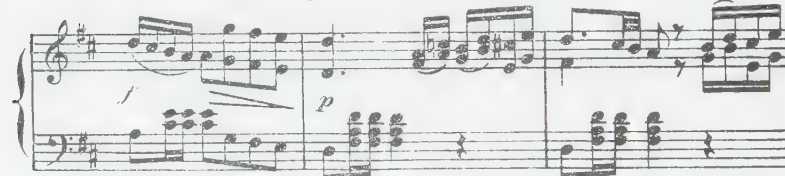
fi - ja? Comoloacier - ta — la ji-ta - ni-ta lajitani-ta —



— Asiacier - to dar gus - to a quien mea-



ni - ma, que se - rá el complemen - to de mis fa-



ti - gas —



¡Ah! — demisfa - ti - gas -



El majo y la italiana fingida

Tonadilla a duo

Blas de LASERNA

(1778)

Allegro

*Reducción
para piano*

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Allegro' and 'p' (piano). The second system is marked 'f' (forte). The third system is marked 'ff' (fortissimo). The fourth system is marked 'ff' (fortissimo). The fifth system is marked 'ff' (fortissimo). The sixth system is marked 'ff' (fortissimo). The music is written for piano with treble and bass staves.

ff *p*

EL
1, To-do lle-nodea-le-

ff *p*

grí - a me encuentro en es-tao - ca - sión, pues a -

ff *p*

do - roa nai - ta - lia - na que es cen-tro de per - fec -

ff *p*

ción.

ff *p*

Aunque-lla mi no meen,

p

This system contains the first two staves of music. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment (grand staff) starts with a bass line of G2, F2, E2, D2, C2, B1, and an upper line of G4, F4, E4, D4, C4, B3. The piano part includes a *p* dynamic marking.

tien - de, tam-po - co laentien - do yo; mas de

This system contains the next two staves. The vocal line continues with a half note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The piano accompaniment continues with a bass line of G2, F2, E2, D2, C2, B1, and an upper line of G4, F4, E4, D4, C4, B3.

mia - mor la ter - ne - za preten-do ex - pli - car - la

This system contains the next two staves. The vocal line continues with a half note C4, a quarter note B3, and a half note A3. The piano accompaniment continues with a bass line of G2, F2, E2, D2, C2, B1, and an upper line of G4, F4, E4, D4, C4, B3.

hoy. Ha-blar es - pañol de - se - a y yo

f *p*

This system contains the next two staves. The vocal line begins with a half note G4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment includes a *f* dynamic marking in the bass line and a *p* dynamic marking in the upper line.

su ma-es - tro soy; quie - re can - tar a lo

This system contains the final two staves. The vocal line continues with a half note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The piano accompaniment continues with a bass line of G2, F2, E2, D2, C2, B1, and an upper line of G4, F4, E4, D4, C4, B3.

ma - jo y yo aen - se - ñar - la voy.

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'ma', followed by a quarter note 'jo', and then a half note 'yo'. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the piano part towards the end of the system.

Pro - te - ge, a - mor, es - ta em - pre - sa.

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note 'Pro', followed by a quarter note 'te', and then a half note 'ge'. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

Haz que pa - guee sta a - fi - ción,

The third system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'Haz', followed by a quarter note 'que', and then a half note 'pa'. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. The system ends with a fermata over the final note.

pues se - rá mi pe - cho a - man - te sa - ri -

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'pues', followed by a quarter note 'se', and then a half note 'rá'. The piano accompaniment features a half-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings of *p* (piano) and *cresc.* (crescendo) are in the piano part, followed by *mf* (mezzo-forte) towards the end.

fi - cio de sua - mor. Y pues que ya es ho - ra,

The fifth system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'fi', followed by a quarter note 'cio', and then a half note 'de'. The piano accompaniment continues with the half-note bass line. Dynamic markings of *p* (piano) and *cresc.* (crescendo) are in the piano part.



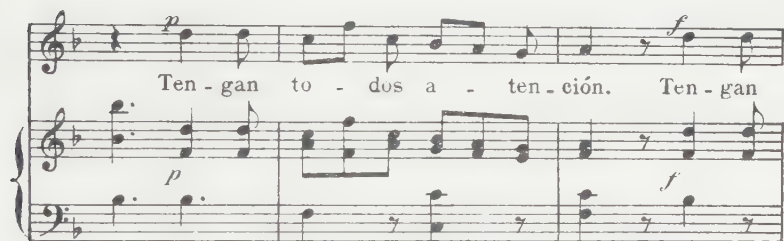
va-mos. Ten-gan to - dos a - ten - ción.

f

This system contains the first vocal line and the first two staves of piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat. The first piano staff begins with a forte (*f*) dynamic marking.



This system contains the second and third staves of piano accompaniment. The second piano staff begins with a forte (*f*) dynamic marking.



Ten - gan to - dos a - ten - ción. Ten - gan

p *f*

This system contains the third vocal line and the fourth and fifth staves of piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has dynamics of piano (*p*) and forte (*f*).



to - dos a - ten - ción

This system contains the fourth vocal line and the sixth and seventh staves of piano accompaniment.



This system contains the fifth and sixth staves of piano accompaniment, concluding the piece with a double bar line.

Andantino

E L L A

Fe - li - ce quelchea

mo - re non sen - te nel suo se - no, que

nonha - brá pa - u - ra di patir il suo

sde-gno di patir il suo sde - gno

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics 'sde-gno di patir il suo sde - gno' are written below the vocal staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

che nonhabra pa - u - ra che nonhabra pa -

p

This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with the lyrics 'che nonhabra pa - u - ra che nonhabra pa -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A piano dynamic marking '*p*' is placed below the piano staff.

u - ra di pa tir il suo sde - gno.

f

This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line has the lyrics 'u - ra di pa tir il suo sde - gno.'. The piano accompaniment features a more active bass line. A forte dynamic marking '*f*' is placed below the piano staff.

Non sentirail suo ma - le. Non so-frirail suo

p

This system contains the seventh and eighth staves. The vocal line has the lyrics 'Non sentirail suo ma - le. Non so-frirail suo'. The piano accompaniment continues. A piano dynamic marking '*p*' is placed below the piano staff.

pet - to non so - frirail suo

This system contains the ninth and tenth staves. The vocal line has the lyrics 'pet - to non so - frirail suo'. The piano accompaniment concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

pet - to, e in pa - ce dol - ce cal - ma in -

con - tra - rá con - ten - to

in - con - tra - ra con - ten

to in - con - tra -

ra con - ten - to.

Allegro

LA TONADILLA ESCÉNICA

[125]

EL (Sale)

A tus pies, dulce

The first system of the musical score is in 2/4 time. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment (grand staff) starts with a forte (f) dynamic, playing a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The system concludes with a piano (p) dynamic marking.

due - ño, tie - nes pos-tra - do quien el al-ma te

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The system ends with a double bar line.

rin - de en ho-lo-caus - to.

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The system ends with a double bar line.

ELLA

Gli son be-neo-bli - ga - ta ea -

The fourth system introduces a new vocal entry for 'ELLA'. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment (grand staff) starts with a piano (p) dynamic, playing chords in the right hand and single notes in the left hand.

prezzo il re-ve - der-lo; ma no esta co-sí be - ne. Sen.

The fifth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The system ends with a double bar line.

EL

ta - te, si - gnor maestro. No im - por - ta, dulce he -

Musical score for the first system, featuring a vocal line for 'EL' and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

ELLA

chi - zo. No im - por - ta, ama - ble due - ño. Mi fa - cia la fi -

Musical score for the second system, featuring a vocal line for 'ELLA' and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat.

EL **ELLA**

ne - za. Con el al - ma laa - pre - cio. Mi fa - cia la fi -

Musical score for the third system, featuring vocal lines for 'EL' and 'ELLA' and a piano accompaniment. The vocal lines are in single staves with treble clefs and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

EL

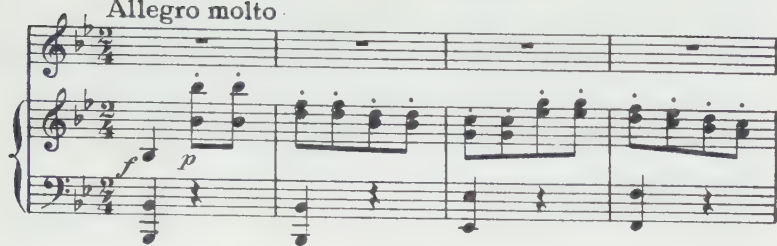
ne - za Con el al - ma laa - pre - cio con el al - ma laa -

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line for 'EL' and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat. Dynamics include *f* (forte).

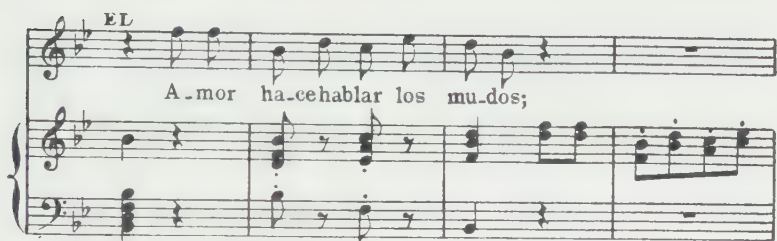
pre - cio laa - pre - cio.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat. Dynamics include *ff* (fortissimo).

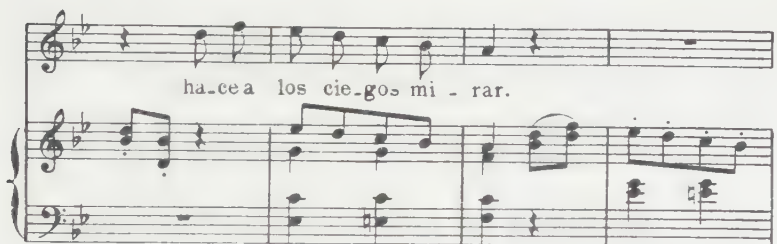
Allegro molto.



Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The right hand has a whole rest for the first four measures. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (f) dynamic and then a piano (p) dynamic.



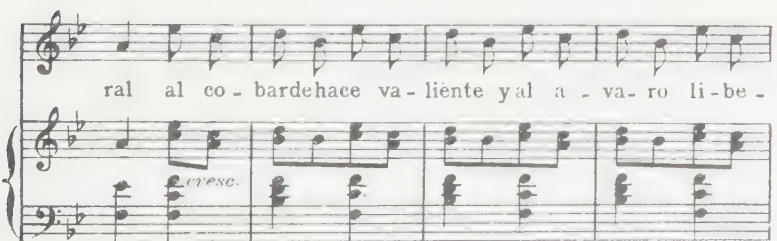
EL
A-mor ha-ce hablar los mu-dos;



ha-ce a los cie-gos mi-rar.



Al co-barde hace va-liente y al a-va-ro li-be-



ral al co-barde hace va-liente y al a-va-ro li-be-

cresc.

ral yal a - va-ro li-be - ral

f

ELLA

yal a - va-ro li-be - ral. Si es ver-dad quel-

mf

lo que di - ce a-pren-de ró

bien a ha - blar, per che de a - mor

sen-toun fo - co que non po - do res - pi -

rar per-che de amor sentoun fo-co que non po-do res-pi -

rar que non po-do res-pi - rar

que non po-do res-pi - rar. ^{EL} Pues i-mán de

mis po - ten - cias, va-mos pues a prin-ci -

piar. ^{ELLA} Dun que andiam, ca - ri - no mi -

o, an - diam poi a prin - ci - piar.

An - diam poi a prin - ci - piar, an - diam

cresc. *f*

poi a prin - ci - piar,

cresc. *ff*

Seguidillas

Allegretto

f

EL

Mi Señor Don Mi -

p

LA TONADILLA ESCÉNICA

[131]

ELLA EL (parola)

se-ria Mi Señor Don Mi-se-ria. Asi no ¡Más vivo y con Co-ja la
gracia!

ELLA EL (parola)

rau - ta Co-ja la rau - ta ¡Si está usted como Porqueami no me
un poste! Las accio- nes vivas y que se co-
nozca que hay chuscada.

ELLA EL

gus - ta Porqueami no me gus - ta tan ta fan-fa -

rria. Porqueami — no me gus-ta tan-ta fan-fa - rria —

ELLA

— Porqueami — no me gus-ta tan-ta fanfa - rria. —

Seguidillas majas

Allegretto

ELLA

Aunqueel ai - re de

ma-jas aunqueel ai - re de ma-jas

no le te-ne-mos, —

No le te-ne-mos, — tambiénhay i-ta-

lia - nas — también hay i - ta - lia - nas con re - sa - le -

ro Mi-reusté que — re -

garbo Mi-reusté que — gra - ce - jo Mi-reusté que — co -

lumpio. Mi-reusté que — po - le - o. Mi reus -

té mireusté que po - le - o. ¡Vayausté a la

!To - ma! Don Es-ta fer - mo; que aunque el ai.

The first system of the musical score is in 2/4 time, featuring a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the vocal line.

re de ma-jas no le te - ne - mos no le te -

The second system continues the melody and accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

ne - mos, hay tam -

The third system shows a change in the piano accompaniment's texture, with more sustained chords and a slower melodic line in the right hand.

bién i - ta - lianashaytambien i - ta -

The fourth system features a more complex piano accompaniment with rapid sixteenth-note passages in both hands.

lia - nas conresalero.

The fifth system concludes the piece with a final cadence. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment in the right hand.

Arieta

Allegretto

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked *Allegretto*. The piano part consists of two systems of four measures each. The first system starts with a forte (*f*) chord, followed by a piano (*p*) section, and ends with a forte (*f*) chord. The second system continues the piano texture, marked *p*, and includes a *cresc.* (crescendo) marking in the final measure. The vocal part enters in the third system with the lyrics "Sen-ti, sen-ti, mia ca -". The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The piano part features a strong rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part is marked *f* (forte) and *p* (piano). The score concludes with the lyrics "ri-na, il miò co-re che stá qui;" in the final system.

f *p* *f*

p *cresc.*

EL
Sen-ti, sen-ti, mia ca -

f *p*

ri-na, il miò co-re che stá qui;

sen-ti, sen-ti co-me sal-ta e com-me fa ti ti

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes for 'sen-ti, sen-ti', then quarter notes for 'co-me', eighth notes for 'sal-ta', and quarter notes for 'e com-me fa ti ti'. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

ti e com-me fa ti ti ti. Ti ti

The second system of the musical score. The vocal line continues with a quarter rest for 'ti', followed by eighth notes for 'e com-me fa ti ti', and quarter notes for 'ti. Ti ti'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

ti. Ti ti ti. Ti ti

The third system of the musical score. The vocal line has quarter notes for 'ti.', eighth notes for 'Ti ti', quarter notes for 'ti.', and quarter notes for 'Ti ti'. The piano accompaniment features a more active right hand with chords and moving lines.

ti. Mi sen-to mo-rir. Mi

The fourth system of the musical score. The vocal line has quarter notes for 'ti.', eighth notes for 'Mi', quarter notes for 'sen-to mo-rir.', and quarter notes for 'Mi'. The piano accompaniment includes dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

sen-to mo-rir mo-rir mo-rir. Cons-

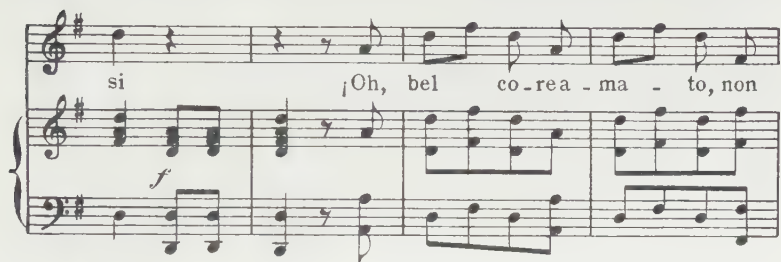
The fifth system of the musical score. The vocal line has quarter notes for 'sen-to mo-rir', eighth notes for 'mo-rir', quarter notes for 'mo-rir.', and quarter notes for 'Cons-'. The piano accompaniment includes a dynamic marking: *p* (piano).



tan-te sa-rai che di-chi que si que sí, que

cresc.

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'tan-te sa-rai che di-chi que si que sí, que'. The piano part includes the instruction 'cresc.'.



si ¡Oh, bel co-rea-ma-to, non

f

This system contains the second line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics 'si ¡Oh, bel co-rea-ma-to, non'. The piano accompaniment features a forte dynamic marking '*f*'.



po-so so-frir! ¡Non po-so so-

This system contains the third line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics 'po-so so-frir! ¡Non po-so so-'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.



frir!

This system contains the fourth line of the musical score. The vocal melody concludes with the lyrics 'frir!'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.



This system contains the fifth line of the musical score, which appears to be a continuation of the piano accompaniment from the previous system, without vocal lyrics.

Tu se - rai cons - tan - te che

di - ci que si che di - ci que si. ¡Oh, bel co - rea -

ma - to, non po - so so - frirl ¡Non po - so so -

frirl ¡Non po - so so - frirl ¡Non po - so so - frirl

— Sen - ti, sen - ti, mia ca - ri - na, il mio co - re che sta qui.

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics "Senti, sen-ti co-me sal-ta e co-me fa ti ti" are written below the notes. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Senti, sen-ti co-me sal-ta e co-me fa ti ti

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "ti e co-me fa ti ti ti. Ti ti". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern.

ti e co-me fa ti ti ti. Ti ti

Third system of the musical score. The vocal line includes the lyrics "ti. Ti ti ti. Tu sa rai cons". The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern.

ti. Ti ti ti. Tu sa rai cons

Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "tan-te che di-ce que si. ¡Oh, bel corea-ma-to, non". The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern.

tan-te che di-ce que si. ¡Oh, bel corea-ma-to, non

Fifth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "po-so so-frir! ¡Oh, bel co-re-a-ma-to, non po-so so-". The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the piano part.

po-so so-frir! ¡Oh, bel co-re-a-ma-to, non po-so so-

mf

frir, non po - so so-frir, non po - so so-

frir.

Allegro **ELLA**
Tehas por-ta - do

EL
bien. Tu te por - tas más. Da - me, pues, los

LOS DOS
bra-zos. ¡Oh, qué dul-ce a-mar! ¡Oh, qué gran for-

tu - na! ¡Qué fe - li - ci - dad! Y

por que la i - de - a no mo - les - te por

lar - ga, va - yan se - gui - di - lli - tas

con que re - ma - ta con que re - ma -

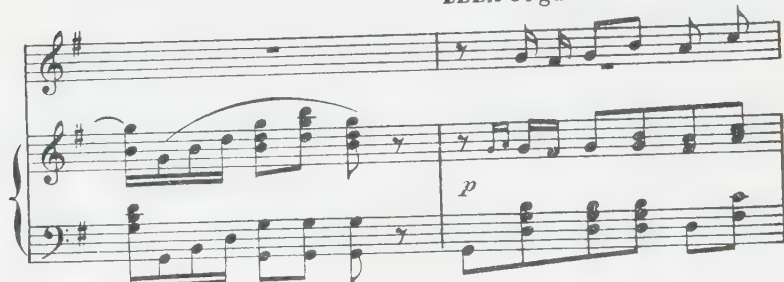
ta.

JOSÉ SUBIRÁ
Seguidillas

Allegro



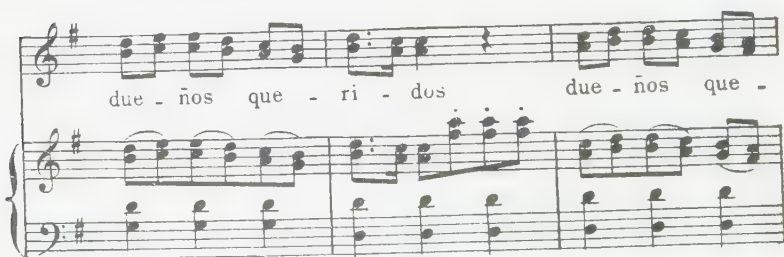
ELLA Oi-gan las se - gui -



di - llas, oi-gan las se - gui - di - llas,



EL Oi-gan las se - gui - di - llas,



due - ños que - ri - dos due - ños que -

ri-dos dueños que-ri-dos,

This system contains the first two staves of music. The vocal line (treble clef) begins with a melody in G major, marked with a first ending bracket. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include a first ending bracket and a forte (f) marking.

Due - ños que - ri - dos, que can - ta la Ca -

This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment includes a piano (p) marking and a crescendo (cresc.) marking. A repeat sign is present at the beginning of the vocal line.

ram-ba, que can - ta la Ca - ram-ba con su Ga - rri -

This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment includes a forte (f) marking.

do. Oi - gan. Es -

This system contains the seventh and eighth staves. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment includes a piano (p) marking.

cu - chen. ¡Si - len - cio! ¡Chi - tol

This system contains the ninth and tenth staves. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment includes a piano (p) marking. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Allegretto

Piano introduction in G major, 6/8 time. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

ELLA

1.ª De qué suer - te hoy a los

Vocal entry for 'ELLA' in G major, 6/8 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand.

hom - bres quieren las chi - cas de Es - pa - ña?

Continuation of the vocal melody for 'ELLA' in G major, 6/8 time. The piano accompaniment continues in the left hand.

EL

Chu - pán - do - les lo que

Vocal entry for 'EL' in G major, 6/8 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. Dynamics include piano (*p*).

pue - den, por que les gus - ta su

Continuation of the vocal melody for 'EL' in G major, 6/8 time. The piano accompaniment continues in the left hand.

gra - cia, por que les gusta su gra - cia.

ELLA

Allegro Vi - va pues el ca - pri - cho Vi - vael ca -

EL Vi - va pues el ca -

pri - cho vi - vael ca - pri - cho

y vi - va la Ca - ramba y Miguel Ga - rri - do.

Andante

La consulta

Tonadilla a solo

Fernando **FERRANDIERE**
(1778)

*Reducción
para piano*

Allegro

The musical score is written for piano and woodwinds. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first system includes the instruction 'f Todos' (forte, all) and 'Oboes solos' (Oboes solo). The piano part features a series of chords and single notes, while the woodwind part has a more melodic line. The second system starts with a piano dynamic 'p' and 'Todos'. The third and fourth systems continue the piano part with chords and single notes. The fifth system features a crescendo 'cresc.' and a forte 'f' dynamic. The sixth system includes 'Oboes' and 'trompas' (trumpets) with a fortissimo 'fff' dynamic. The score is written in a single system with multiple staves.

f Todos

Oboes solos

p Todos

cresc.

f

Oboes

fff

trompas

todos

cresc.

ff

1. La Ma -

p

yo - ri-taes - ta tar - de vie - ne un

ca-soa con - sul - tar con vo -

mf

so - tros, mos - que - te - ros, que sois

los que sen - ten - ciais, que sois

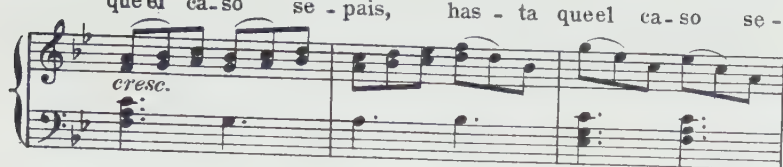
los que sen - ten - ciais.

«¿Qué con - sul - ta se - rá és - ta?, es - ta -

reis pen - san - do ya, ha - cien -

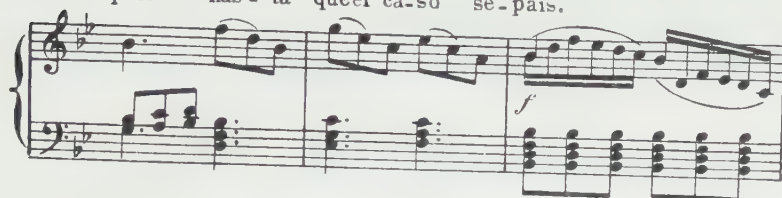
do mil al - ma - na - ques has - ta

que el ca-so se - pais, has - ta que el ca-so se -



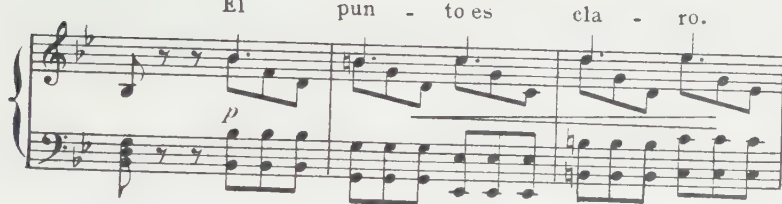
cresc.

pais has - ta que el ca-so se-pais.



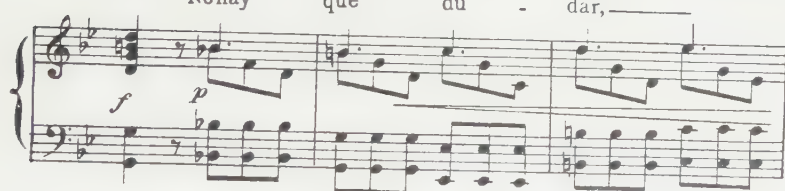
f

El pun - toes cla - ro.



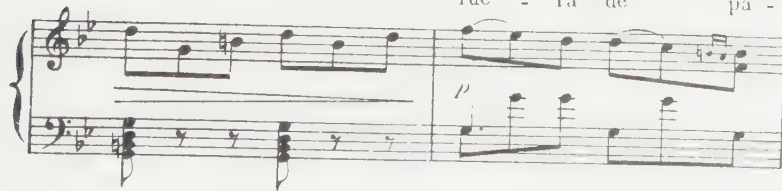
p

No hay que du - dar,



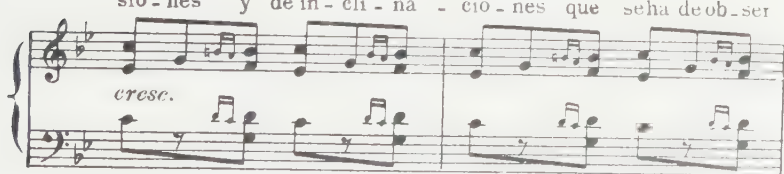
p

fue - ra de pa -



p

sio - nes y de in - eli - na - cio - nes que se ha de ob - ser



cresc.

[150]

JOSÉ SUBIRÁ

var, fue - ra de pa - sio - nes y de incli - na -

cio - nes, que se ha de ob - ser - var

ri - gor y jus - ti - cia con pun - tua - li -

dad. Y si dan pa - la - bra

de que a si se ha - rá, con - sul - ta ten -

dre - mos, con - sul - ta ten - dre - mos.

LA TONADILLA ESCÉNICA

[15]

¡Fue - ra, que a - llá va! ¡Fue - ra! Fue - ra!

¡Fue - ra! Fue - ra! que a - llá va

¡Fue - ra! Fue - ra! ¡Fue - ra! Fue - ra! que a - llá

va.

This musical score is for a piece titled 'LA TONADILLA ESCÉNICA', marked with the number [15]. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: '¡Fue - ra, que a - llá va! ¡Fue - ra! Fue - ra!', '¡Fue - ra! Fue - ra! que a - llá va', '¡Fue - ra! Fue - ra! ¡Fue - ra! Fue - ra! que a - llá', and 'va.'.

Seguidillas

Allegro

¿A qué mueve lo ma - jo?

This musical score is for a piece titled 'Seguidillas', marked 'Allegro'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: '¿A qué mueve lo ma - jo?'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

1. preguntar quie - ro. Solo direis queos
 2. Hay o-tra co - sa, y esqueamuchosles

gus - ta ——— tan-to sa - le - ro. ——— So-
 gus - ta ——— a-ques-ta bro-ma. ——— Yes

lo di-reis queos gus - ta ——— tan-to sa - le -
 que a muchos les gus - ta ——— a-ques-ta bro -

ro.
 ma.

1. 2.

Tiempo de minué
 Poco Andante

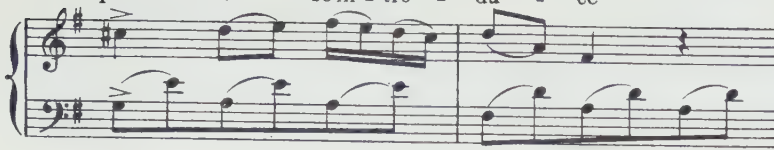
Va - mos a lo se - rio, ———

va - mos a lo fi - no,

LA TONADILLA ESCÉNICA

[153]

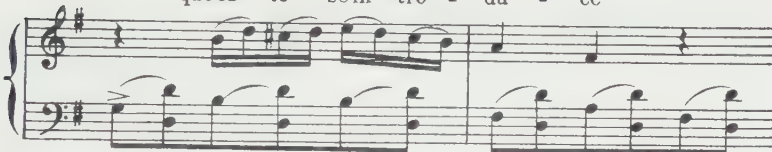
quees - to sein - tro - du - ce



has - tael co - ra - zón.

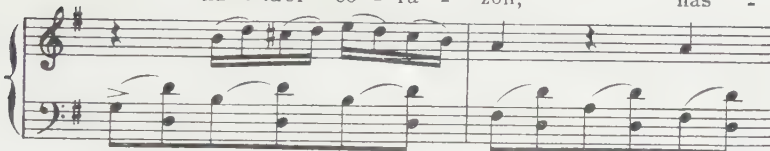


quees - to sein - tro - du - ce



has - tael co - ra - zón,

has -



ta el co - ra - zón, has -



tael co - ra - zón,

has -



ta el co - ra - zón.

Hic - re blan - da -



[154]

JOSÉ SUBIRÁ

men - te; mi - ti - ga loai -
ra - do; sus - pen - de sus -
pen - de sus - pen - deel cui -
da - do, mi - ti - gael do -
lor, suspen - de el do -
lor, suspen - de el do -
lor.

D.C. a las Seguidillas

Allegretto



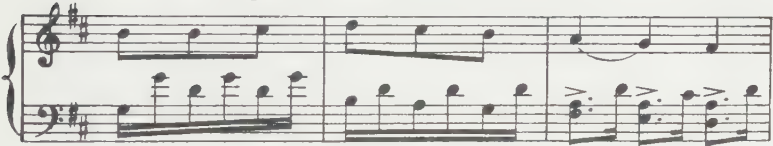
Ya - ho - ra, que - ri - dos mi - os,



por te - mor de no can - sa - ros,



quie - ro que vues - tra con - sul - ta



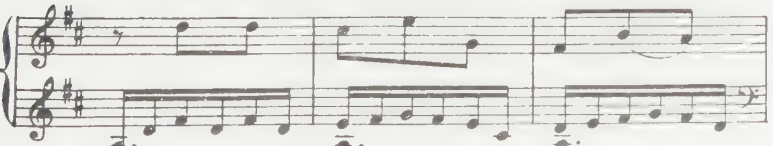
se que - deen a - ques - tees - ta - do,



que ya dees - tear - gu - men - to —



os ha - breis he - cho car - go, —



(1) Las corcheas tienen siempre la misma duración en este «Allegretto»

[156]

JOSÉ SUBIRÁ

yes-pe - ro de vo - so - tros un ge -

ne-ral a - plau - so, o -

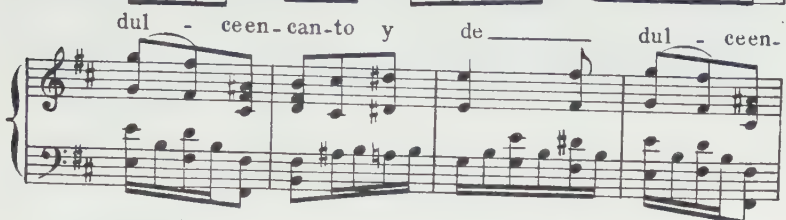
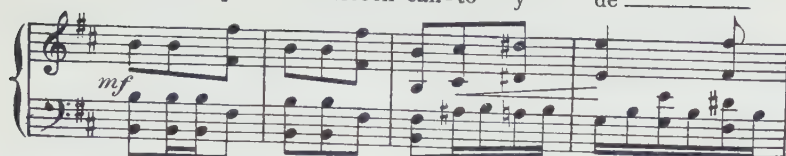
yen - does - tas se - gui - di - llas

que pa - raes te fin las

traí - go, o - yendoes - tas

se - gui - di - llas que pa - ra pa - ra

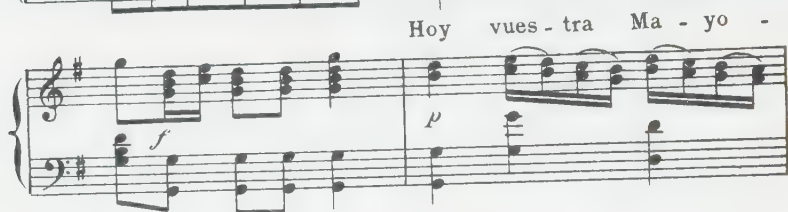
es - te fin las traí-go. Son nue-vas, gra -



Seguidillas

Andante





Flauta

Fiel se la-men - ta, por que el patio no

quie - re de-li de-li-ca - de - zas

por que el pa - tio no quie-re

de - li - ca - de - zas.

¡Ay! — Lá - gri - mas

mí - as, sa - lid, sa - lid, sa-lid

fue - ra y a-blandadren-
di - das y a-blandadren-di - das los
pe - chos de pie-dra. ¡Ahl—
¡Ahl—

The musical score is written for Flute and Piano. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal line with the lyrics 'fue - ra y a-blandadren-' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'di - das y a-blandadren-di - das los' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with 'pe - chos de pie-dra. ¡Ahl—' and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with '¡Ahl—' and the piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment alone. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

LA TONADILLA ESCÉNICA

[161]

Mas ¡ay! co-ra -

The first system of the musical score is in G major (one sharp). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in G major and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics 'Mas ¡ay! co-ra -' are written below the vocal line.

zón, cuan jus - ta es tu pe - na

The second system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in G major and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics 'zón, cuan jus - ta es tu pe - na' are written below the vocal line.

etc. por que el pa-tio no quie - re de - li - ca -

The third system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in G major and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics 'etc. por que el pa-tio no quie - re de - li - ca -' are written below the vocal line.

de - zas — de - li - ca - de

The fourth system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in G major and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics 'de - zas — de - li - ca - de' are written below the vocal line.

zas

The fifth system concludes the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in G major and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics 'zas' are written below the vocal line.

El juicio del año

Tonadilla a solo

Pablo ESTEVE
(1779)

Andante

Reducción para piano

This block contains the first system of the musical score, labeled 'Andante'. It is a piano reduction. The music is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure features a forte (*f*) dynamic, with the right hand playing a series of chords and the left hand a simple bass line. The second measure is marked fortissimo (*ff*) and features a more complex, dense chordal texture in both hands.

Oboes

p

This block contains the second system of the musical score, specifically for the oboes. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The bass line is mostly rests, with some chords appearing in the second measure.

This block contains the third system of the musical score, which is a piano part. It continues the harmonic accompaniment from the first system, with the right hand playing chords and the left hand providing a steady bass line.

This block contains the fourth system of the musical score, continuing the piano accompaniment. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand maintains a consistent bass line.

This block contains the fifth system of the musical score. It introduces a forte (*f*) dynamic in the right hand, which plays a more active melodic line. The left hand continues with a supporting bass line.

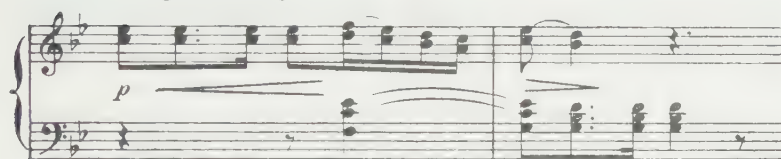
This block contains the sixth and final system of the musical score. It features a piano (*p*) dynamic in the right hand, which plays a melodic line, and a forte (*f*) dynamic in the left hand, which plays a bass line. The system concludes with a final chord in both hands.



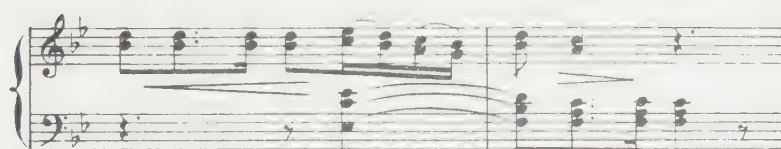
1. Es - ta tar-de, mos - que - te - ros,



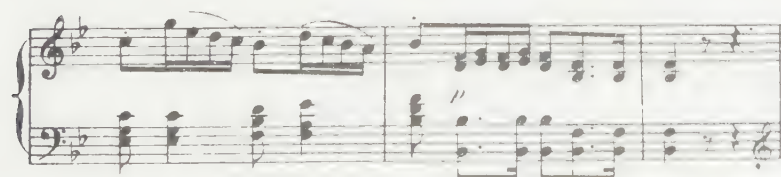
ven-go a - le-gri - ta a can - tar



u - na - to - na - di - lla a to - dos



que juz - go ha de a - gra - dar. —



Allegro

¡Ay, mo-re - ni - tos! —

¡Ay dulces

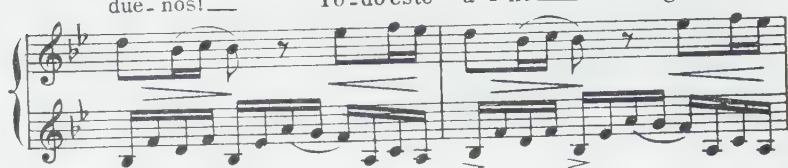


due - ños! —

To - do este

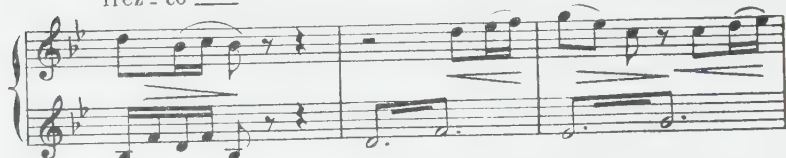
a - ño —

gus - to sa o.

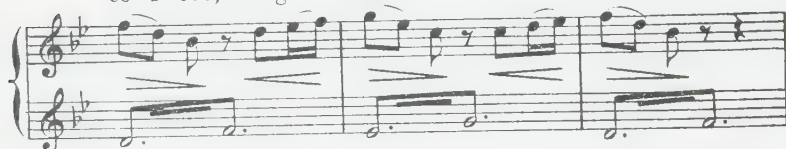


frez - co —

di-ver - ti - ros, compla -

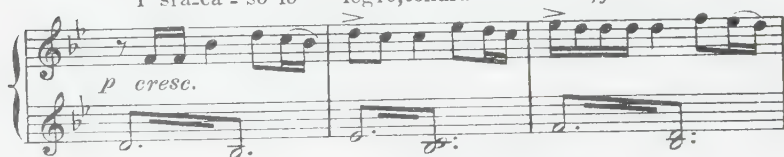


ce - ros, a-gra - da - ros con a - fec - to.



Y sia - ca - so lo

logro, tendrán - he - lo, y sia - ca - so lo



lo - gro ten - drá mi an - he - lo



to - das a - que - llas di - chas que yo a pe -



LA TONADILLA ESCÉNICA

[165]

tez-co que yoape-tez-co que

cresc.

yo a - pe - tez - co.

ff

Coplas

Allegro moderato

f

p

1. Ha - brá de va - rias
En el ca - nal los

fru - tas gran - des co - se - chas, pe -
tra - gos ha - rán pro - di - gios, tan -

roexce - de - ráa to - das la de las bre -
toquehombreshu - ma - nos se rán de - vi -

vas pe - roexce - de - ráa to - das la
nos tan - toquehombreshu - ma - nos se -

de las bre - vas.
rán de - vi - nos.

Ha -

LA TONADILLA ESCÉNICA

[167]

brá re-cre - os, ha - brá co-me - días y

fe-nó-me - nos por e-sas tie - rras, ei -

rán to-das las co - sas dees - ta ma - ne - ra ei -

rán todas las co - sas — dees - ta ma - ne - ra. —

f

Andante

p cresc.

Es. — el —

f p

mundo tanbo - rra - cho

es el mun-do tan bo -

rra - cho, que

pre - mia - rá con - sues - ti - lo

a los que no

lo me - rez - can

ni fue - ran del



pre - mio dig - nos

ni fue - ron del pre - mio dig - nos.

¿No es verdad es-to? Mu - cho que

si. To - dos a - tien - dan. Si - len - cio.

Oid, que aun ten - go mu - cho que re - pe -

tir.

f *ff* *D. C. al*

Seguidillas

Andante

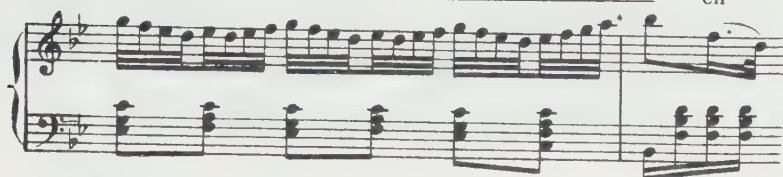
Ten - go u - nos pa - ja -

ri - tos en u - na jau - la ten - gounos paja -

ri - tos en u - na jau - la ¡Ah!



¡Ah! en



u - na jau - la



1. En u - na jau - la, que



cuan - do yo es - toy tris - te a sí me



can - tan, que cuan - do yo es - toy tris - te a - sí me



can-tan a - si me cantan.——

Mehaceelcu.

p

qui - to — muy a - le - gri - to — «cu -

(Voz sola)

eú cu.eú

cu.eú cu.eú cu.eú.»

Mehaceelca

(Con orquesta)

na rio con dulce can to —

«pi pi pi pi pi vi pi

(Voz sola) (Violin)

pi pi pi pi pi vi pi pi

(Voz sola) (Violin)

pi pi pi pi vi pi pi pi pi pi pi

(Voz) (Violin)

LA TONADILLA ESCENICA

[173]

pl.
tr.

Y de es - te mo - do lo - gro es - tar a -
(Todos)

le - gre, ya que otros paja - ri - tos no me divierten

¡Ahl ————— ¡Ahl —————

no me di vier ten. ———

Garrido enfermo y su testamento

Tonadilla a cinco

Pablo ESTEVE.
(1785)

Allegro

Viol. Ob.

Reducción para piano

f Cuerda y Oboes

ff Trompas

mf

p *f*

First system of the piano introduction. The right hand features a rapid sixteenth-note arpeggiated figure starting on G4, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *ff* in the first measure, *p* in the second, and *cresc.* in the third.

Second system of the piano introduction. The right hand continues the arpeggiated figure, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics: *f* in the second measure.

Third system of the piano introduction. The right hand continues the arpeggiated figure, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

VICTORIA
Chi - to, pia - no la or - ques - ta —
Oboes solos *p*

Vocal entry for Victoria. The vocal line begins with a half rest followed by the melody. The piano accompaniment consists of oboes playing a sustained harmonic.

Guerda

Vocal entry for Guerda. The vocal line begins with a half rest followed by the melody. The piano accompaniment consists of oboes playing a sustained harmonic.

Ob - ser - ve si - lencio el pa - tio; —
Oboes solos Trompas

Accompaniment for the vocal line. The oboes play a sustained harmonic, and the trompas enter with a rhythmic figure in the final measure.

que yo po-qui - to a po -

Oboes *p* Cuerda

qui - to i - ré mi a sun - to ex - pli -

can - do i - ré mi a sun - to ex - pli -

p

can - do

Tutti

LA TONADILLA ESCÉNICA

[177]

Recitado

Pú - bli - co res - pe - ta - bley ve - ne -

ra - do, de vues - tra Vic - to - ri - ta tan a -

ma - do, a quí salgo a anun - ciar - te un ac - ci - den - te

que o - curre desde ayer yes el siguiente,

♩ Allegretto

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the vocal line and piano accompaniment.

Andante

Llo-rad, ga-lli-ni-tas— si se—vacon

Dios, queese galli-ne-ro— queese ga-lli-

ne-ro— sin ga-llo que-dó— sin ga-llo que-

dó

*Al 2.º y 3.º vez con
parola al final.*

Andante

f

MAJA

Ten-go youn gra-na -

de - ro — que me cor - te - ja. Tengo youn gra na -

p *f*

de - ro que me cor - te - ja — que me cor - te - ja —

p

que me cor-te - ja

cresc.

This system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics 'que me cor-te - ja' are written under the vocal line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass line.

que me cor-

This system continues the musical piece. The vocal line has a rest followed by the lyrics 'que me cor-'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring a 'f' (forte) dynamic marking in the bass line.

te - ja que me cor-te - ja, y nos

This system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics 'te - ja que me cor-te - ja, y nos'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring a 'p' (piano) dynamic marking in the bass line.

va - mos a Mau - des y nos va - mos a

This system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics 'va - mos a Mau - des y nos va - mos a'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Mau-des to - das las fies - tas to - das las fies

This system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics 'Mau-des to - das las fies - tas to - das las fies'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

tas. Conque re-sa - le - ro — mequiere y me

a - ma, porque esta ma - je - za — es la sal de Es-

pa - ña. De - cid, cho - ri - zos. De - cid, cho -

ri - zas, que nuestro Ga - rri -

di - to — mil a - ño - vi - va, que nuestro Ga - rri -

di - to mil a - ños vi - va, mil a - ños

The first system of the musical score. It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are "di - to mil a - ños vi - va, mil a - ños". The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

vi - va mil a - ños vi - va.

The second system of the musical score. It continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are "vi - va mil a - ños vi - va.". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

(hablado)
— ¡Que viva Garrido!

Parola.

The third system of the musical score. It begins with a spoken section marked "(hablado)" and the lyrics "¡Que viva Garrido!". This is followed by a musical section marked "Parola.". The piano accompaniment is more active, with a prominent bass line.

Andantino

The fourth system of the musical score. It is marked "Andantino" and features a piano melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is slower than the previous sections.

MEDICO 1º

A-lar-gue la ma-no y el pul-so ve-ré.
MED. 2º Sa-cad e-sa lengua. Ve-re-mos que tal.

p *pp*

(hace gestos)

¡Que po-co me gus-tal Muy
Ra-roes el que es-ca-pa de es-

p

VICT.

ma-lo es taus-ted. Muy ma-lo es taus-ted. Ga-
taen-fer-me-dad dees-taen-fer-me-dad.

rri-di-to mi-o, ten confor-mi-dad y de estos He-
lo de mi-rar-les su gestoy bas-tón, ya cre-o que.

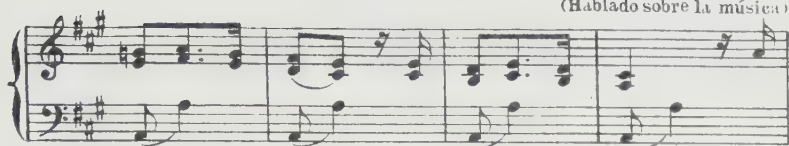
1. GARRIDO 2.

ro-des Dios te sa-queen paz. So-
hue-lo a Ký-rieley son.

LA TONADILLA ESCÉNICA

[185]

(Hablado sobre la música)



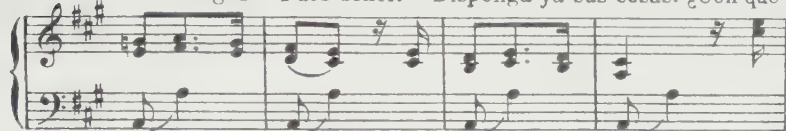
MED. Iº

MED. IIº

LOS DOS

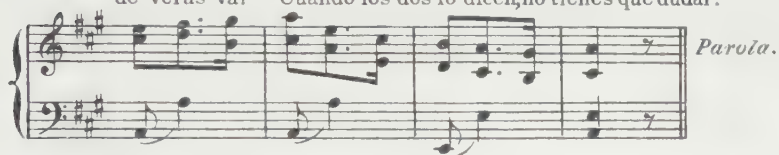
GARR.

Pues amigos. Pues señor. Disponga ya sus cosas. ¿Con que



VICT.

de veras va? Cuando los dos lo dicen, no tienes que dudar.



Parola.

Allegretto

VICT.



Va - ya de tes - ta - men - to. Si - len - cio. Empe -

p



MEDICOS

TODOS

zad. Va - ya de tes - ta - mento. Silencio. Empezad. Va - ya de testa -

mf

f



men - to. Si - len - cio. Empe - zad.

ff

Allegretto

First system of piano accompaniment. Treble and bass staves. Treble staff has a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A forte (f) dynamic marking is present at the beginning.

Second system of piano accompaniment, continuing the melody and accompaniment from the first system.

VICT.

Third system of piano accompaniment. The vocal melody enters in the treble staff with the lyrics "1. ¿Quien de tus to - na - di - llas se ha - rá here -". The piano accompaniment continues in both staves.

Fourth system of piano accompaniment. The vocal melody continues with the lyrics "de - ro? ¿se ha - rá here - ro? ¿Se ha - rá here -". The piano accompaniment continues in both staves.

GARRIDO

Fifth system of piano accompaniment. The vocal melody continues with the lyrics "de - ro? Las orquestas fa - mo - sas que an - dan de". The piano accompaniment continues in both staves.

cie - gos, — y las i-rán can-tan-do — tras demien-

tier-ro tras demientierro. —

VICT.
Pa - ra los compa - ñe - ros — qué mandas

de - jas? ¿qué mandas dejas? — ¿que mandas

GARR.
de - jas? — El di-ne-ro que encuentren — en mis ga-

ve - tas — con cláusu - la que pa - guen — to - das mis

deu - das to - das mis deudas. —

VICT. Y MEDICOS

VICT.

¡Ay, po - bre Ga - rri - dol! ¡Ay, po - bre Ga -

GARR.

rri - dol! Lo que es dello - rar — las viudas de a -

mo - res que lle go a de - jar. —

LA TONADILLA ESCÉNICA

[189]

VICT. Y MED. 1.º

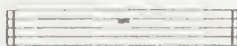
LOS CUATRO

Pro-si-gan pro-si - gan las man-das. Pro-si-gan pro -

si - gan las man - das y con - for - mi -

dad y con-for-mi - dad.

*Repite dos veces
con distintas letras*



[190]

Allegretto

JOSÉ SUBIRÁ

Tirana

The piano introduction consists of three systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 8. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a forte (ff) dynamic and features a more active bass line with sixteenth-note patterns.

MAJA

The vocal entry begins with a rest followed by a double bar line. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "Pa - ra cu - rar los en - fer - mos de los es la me - jor me - di - ci - na la ti -". The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic and continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass.

The vocal melody continues with the lyrics: "chuscos des-ahu-ciados de los chuscos des-ra-na del fan-dango la ti-ra-na del". The piano accompaniment remains consistent with the eighth-note bass line.

The final vocal phrase includes the lyrics: "ahu - cia-dos, fan - dan-go". The piano accompaniment concludes with a forte (ff) dynamic, featuring a more active bass line with sixteenth-note patterns.

¡Ay, ti - ra - na, que fle - chas que ti - ras
Ten pie - dad, ten pie - dad, que me ma - tas,

mf

con tus o - jos a mi co - ra - zón!
y me mue - ro me mue - ro de a - mor.

Más allegro

¡Ay, ti -
Echeus.

cresc.

ra - na, ti - ra - na, el fan - dan - go es de Es -
ted, e - cheus - ted a - ni - si - tos a - ni -

pa - ña la gra - ciay la - sal. Echeus-
si - tos en el del - an - tal.

ted, e - cheus - ted, e - cheus - ted. A - llá

van, a - llá van, a - llá van.

a - llá van, a - llá van, a - llá van.

*Se dice una parola y
se ripete després la
Trituna con otras coplas
y el mismo estribillo.*

Allegro

Final

TODOS

A - diós, pue-blo res-pe - ta - ble, que es-to

ya se co-clu - yó pidien - do to - dos ren - di-dos de las

VICT. fal-tas el per - dón **VICT.** A - diós, mosquete - ri - tos, due -
A -

VICT. ños del co-ra - zón. **GARR.** A diós, mosquete - ri - tos. A -
GARR. diós, mosquete - ri - tos due-ños del co-ra - zón. A -
MAJAS Y MEDICOS A - diós mosquete - ri - tos due -

cresc. poco a poco

diós, mos-que-te - ri - tos. A - diós, mos-que-te -

diós, mos-que-te - ri - tos. A - diós, mos-que-te -

ños del co - ra - zón. A - diós, mos-que-te -

(A unis)

ri - tos, mos-que-te - ri - tos de mi co - ra -

ri - tos, mos-que-te - ri - tos de mi co - ra -

ELLAS

zón. A - diós. A - diós. A - diós. A - diós.

ELLAS

zón. A - diós. A - diós. A - diós. A - diós.

La necesidad

Tonadilla a solo

Mariano BUSTOS
(¿1790?)

Allegro brillante
con spiritu

Reducción
para piano

f

p

f

p

f

mf *cresc.*

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "Oboes" is written in the right margin of the system.

Second system of the musical score. The treble staff features a melodic line with eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment. The word "Todos" appears in the left margin, and "Oboes" appears in the right margin.

Third system of the musical score. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is in the left margin, and *p* (piano) is in the right margin.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

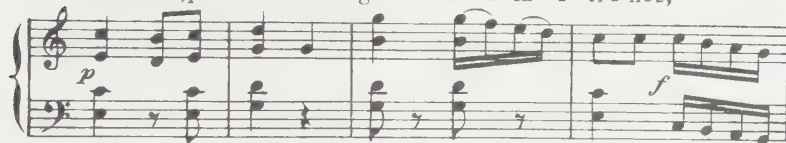
Fifth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "Oboes" is written in the right margin.

Sixth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "Violines" is written in the right margin.

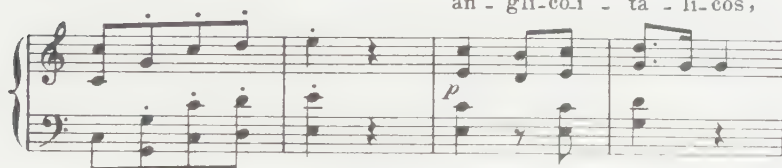
Seventh system of the musical score. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "Oboes" is written in the right margin.



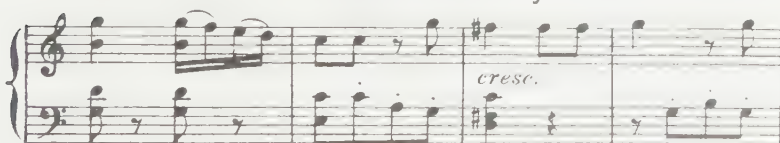
1. Ca - llad, po - e - tas gre - co - la - ti - nos,



án - gli-co-i - tá - li - cos,



seu - doe - ru - di - tos. Chi - tón y ca - llad. Chi -



tón y ca - llad.



Violín *p*

This system shows the first two staves. The Violín part (treble clef) begins with a melodic line, and the Piano accompaniment (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines.

Violín

No se ha - brá vis-to en el mun-do

The second system continues the musical piece. The Violín part is clearly marked. The lyrics "No se ha - brá vis-to en el mun-do" are written below the piano staff.

se - me - jan - te por - fi -

The third system continues the musical piece. The lyrics "se - me - jan - te por - fi -" are written below the piano staff.

ar. No se ha - brá vis-to en el mun-do se - me -

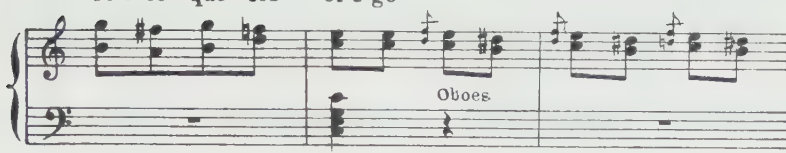
The fourth system continues the musical piece. The lyrics "ar. No se ha - brá vis-to en el mun-do se - me -" are written below the piano staff.

jan-te por-fi - ar. Me pa -

Oboes

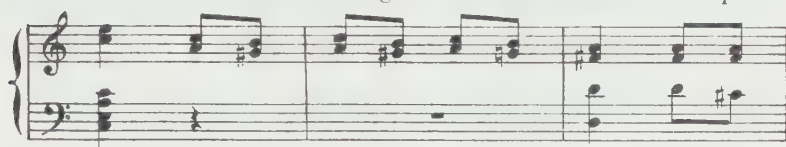
The fifth system concludes the musical piece. The lyrics "jan-te por-fi - ar. Me pa -" are written below the piano staff. An Oboes part is indicated by the label "Oboes" below the piano staff.

re - ce que los oi - go .



Oboes

con más vi - gor al ter - car. Me pa -

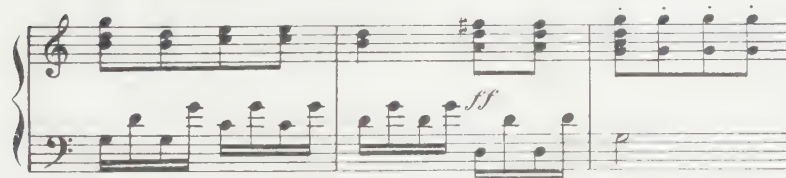


re - ce que los oi - go con más vi - gor al - ter -



cresc. *f*

car con más vi - gor al - ter - car.



ff



p



p *f*

Violines

U - no de - li - ra, o - tro pa - te - a

ya otro se le hinchán to - das las ve - nas ¿A

qué por - fi - ar? ¿A qué por - fi - ar,

cresc.

si quién más sa - bees más ton - to

p

y el que me - nos sa - be más?

LA TONADILLA ESCÉNICA

[201]

Si quién más sa - be es más ton - to

yel que me - nos sa - be más?

¿Yel que me - nos sa - be más? ¿Yel que

cresc.

me-nos sa-be más? ¿Yel que me-nos sa-be más?

D.C. al fine

Recitado
Es-to es de-cir, por que me-jor se en-

tien-da, que he-te-ni-do ncha mucho u-na contienda

con sa-bios que en sus tra-tos pa-re-cí-a a He-

ro-des y Pi-la-tos; que ya no hay ne-ce-

dad, me argumen-ta-ban, y por ver si ca-lla-ban,

yo, a un que mu-jer no i-do-ne-a dees-ta

e-ra, les con-cluía los dos de esta ma-ne-ra.

Allegretto Chi-to,

chi-to, por sí os gusta. Chi-to,

LA TONADILLA ESCÉNICA

[203]

chi-to y se-ve - rá que to - dos vi-ven su -

je - tos al e - rror y ne - ce - dad, al e -

rror y ne - ce - dad, al e - rror y ne - ce -

dad.

Coplas

Allegretto assai

cuera

Oboes y trompas

cuera

[204]

JOSÉ SUBIRÁ

1. Por cor - te - jar un don Lindo

por cor -

te - jar un don Lindo se que - da co - moun A - dán,

yaunque ya está es carmen - ta - do,

no de - ja de ba - be - ar no de - ja de ba - be - ar.

Ve - an si no es es - to grande ne - ce - dad, grande

ne - ce - dad.

LA TONADILLA ESCÉNICA
Allegretto poco Queenes-te mun-do fue

[205]

1^a vez

ron siem-pre abun - dan - tes

siempre abun-
Es-to su -

dan - tes, más que las disere - cio
pues - to, con lo que ya les di -

nes, las ne-ce - da - des: más que las disere -
je voy prosi - guien - do; con lo que ya les

cio - nes, las nece - da - des.
di - je voy prosi-guien - do.

D. C. al

JOSÉ SUBIRÁ
Seguidillas

Allegro

The musical score is written for piano and woodwinds. It consists of six systems of music. The first system is a piano introduction marked 'Allegro' in 2/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment in the bass and chords in the treble. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a woodwind melody in the treble, with the piano part providing accompaniment. The fourth system continues the woodwind melody, which includes a key signature change to one flat. The fifth system introduces the Oboe part, which plays a melodic line while the piano provides accompaniment. The sixth system introduces the Trompas (Trumpets) and Todos parts, both playing a rhythmic accompaniment in the treble, while the piano continues its accompaniment in the bass.

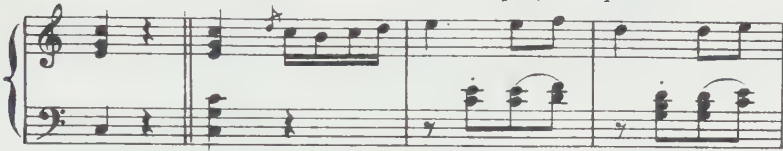
Oboes

Trompas

Todos



1. O - fren - da rin - dea
2. Dios ra - paz, pués su -



Ve - nus
pis - te,

o - fren - da
Dios ra - paz



rin - dea Ve - nus
pués su - pis - te,

el Dios ven -
ren-dir mi



da - do el Dios ven - da - do
pe - cho ren - dir mi pe - cho



a - - -
e - - -



do
cho

el Dios ven - da - do. ———
rendir mi pe - cho, ———

O - frenda rin - de a
nues - tra constan - ciaal

p Violin Voz

Ve - nus el Dios ven -
mun - do, sir - va dee -

Violin Voz

da - do. O - frenda rin - de a Ve - nus, o -
jem - plo nuestra constan - ciaal mun - do

fren - da rin de a Ve - nus el Dios ven
nues - tra constanciaal mun - do sirva dee -

da - - -
jem - - -

- do. _____
- plo. _____

FIN

El Dios ven - da - do, por que al mi -

p

rar - sus o - jos,

que - dó pos - tra - do, que - dó pos -

tra - do:

Violin

Le di - ce le di - ce muy

Voz

tier - no: "A tus dul - ces a - ras

Violin

pa - ra

Voz

siem - pre pa - ra siem - pre ro - ta se

Violín

pos - tra mial - ja - ba. ¡Oh, que do -

lor! ¡Ya no hay a - mor!

Mas e - lla res - pon - de con a - fec - to

tier - no con a - fec - to tier - no, con a -

fec - to tier - no:

rall.

D. C.

El majo y la maja

Tonadilla a duo

Manuel GARCÍA
(1798)

Allegro moderato

Reducción
para piano

The musical score is written for piano and flute. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into six systems, each with a piano part on the bottom staff and a flute part on the top staff. The piano part is marked 'Todos f' (all forte) in the first system. The flute part is marked 'p cuerda' (piano string) in the first system. The second system has 'flauta pp' (flute pianissimo) in the flute part and 'p cuerda' in the piano part. The third system has 'cuerda' (string) in the piano part. The fourth system has 'f' (forte) in the piano part and 'mf' (mezzo-forte) in the flute part. The fifth system has 'ff' (fortissimo) in the piano part. The sixth system has 'ff' in the piano part. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

flauta *pp*

p cuerda

pp flta.

cuerda

f

mf

ff

ELLA

1. Soy la ma-ja más re - ma - ja

que hubo ha - bi - do y ha - brá, —

que hubo ha - bi - do y ha - brá, —

pe - ro tan des - ga - li - cha - da —

en mi mo - do de pen - sar —

crest. en mi mo-do de pen-sar, *dim*

que me en-cuen-

troe-na-mo-ra-da de un ma-jo

con po-ca sal de un ma-jo

con po-ca sal.

Vivo

El es el ar-te de

los bo-le-ros; —

en-se-ña ni-ñas con mu-cho es-me-ro, —

Na-die le

ga-na a re-tre-che-ro, —

y por e-soelin - fa - me a mimeha

Andante

muer - to. Voimehacia la ca -

le - ta por siporsileen-cuen - tro conCurrillala

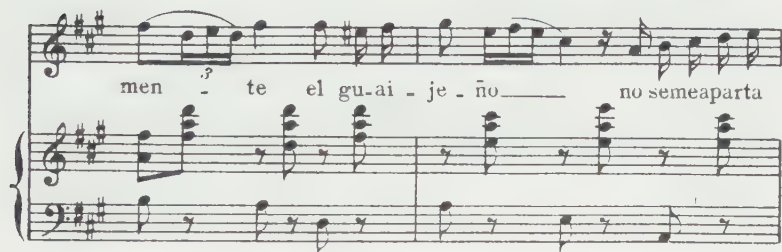
Cha - taen un a-po-sen-to deestos de vi-no

tin-to, pescadoyhuevos; pero como loen -

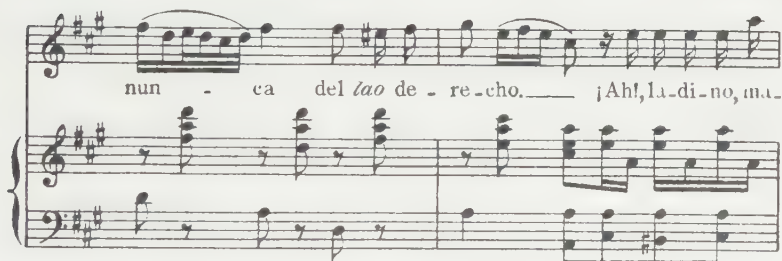
cuen - tre ha - brá sol - fe - o, pues apu - rada -



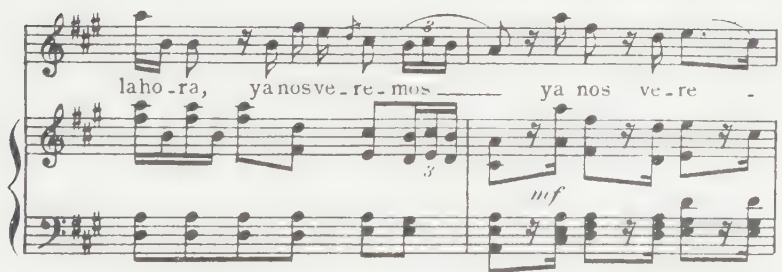
men - te el gu - ai - je - ño no seme aparta



nun - ca del lao de - re - cho. ¡Ah! la - di - no, ma -



la ho - ra, ya nos ve - re - mos ya nos ve - re -



mos.



Andantino

mf

EL
En vien-do mi Gre -

p siempre

go - ria

es - te sa -

le - ro, es pre - ci - so me -

quie - ra con más ex -

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a quarter note 'quie', followed by a half note 'ra', and then a quarter rest. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

tre - mo -

The second system of the musical score. The vocal line continues with a quarter note 'tre', followed by a half note 'mo', and then a quarter rest. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

es pre-ci - so me quie -

The third system of the musical score. The vocal line begins with a quarter note 'es', followed by a half note 'pre-ci', and then a quarter note 'so me quie'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

ra - con mas ex - tre -

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with a quarter note 'ra', followed by a half note 'con mas ex', and then a quarter note 'tre'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

mo -

The fifth system of the musical score. The vocal line begins with a quarter note 'mo', followed by a half rest, and then a quarter rest. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Ahora saltu al ♪ hasta ⊕ con otra letra.

Andante poco

Piano todo el número

ELLA

1. Tén-ga - seusted, ca - ma - ra - da.

Tén-ga - seusted, ca - ma -

ra - da; no hay

que a - ce - le - rar el pa -

so,

This system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note 'so,' followed by a whole rest. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

que la per-diz que us - ted tie - ne

This system continues the musical piece. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'que la per-diz que us - ted tie - ne' are written below the staff. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

que la per - diz

This system continues the musical piece. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'que la per - diz' are written below the staff. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

que us - ted tie - ne

This system continues the musical piece. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'que us - ted tie - ne' are written below the staff. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

ya o - tro pe - rro la ha ol -

This system continues the musical piece. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'ya o - tro pe - rro la ha ol -' are written below the staff. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

fa - te a - do

¡Ay! ¡Ay!

yao -

tro pe - rro la ha ol - fa - te a -

do.

Vivo
(Allegro)
(Allegro vivo)

ELLA

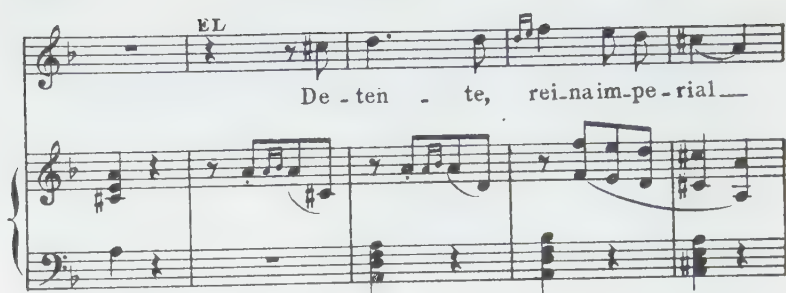
1 Ay, mal na-ci - oin dia -
2 Y yohede bo - rrar mi.

no - te. Ay, mal na - ci oin - dia - no - te, tu te
nom - bre. Y yohe de bo - rrar mi nombre, o me

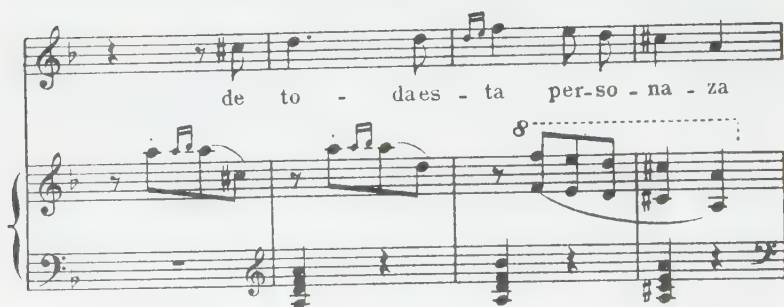
vie - nes con jon - jai - nas tu te vie - nes con jon -
la pa - gas, ca - na - lla, o me la pa - gas ca -

jai - nas.
na - lla.

EL
De - ten - te, rei-naim-pe-rial —



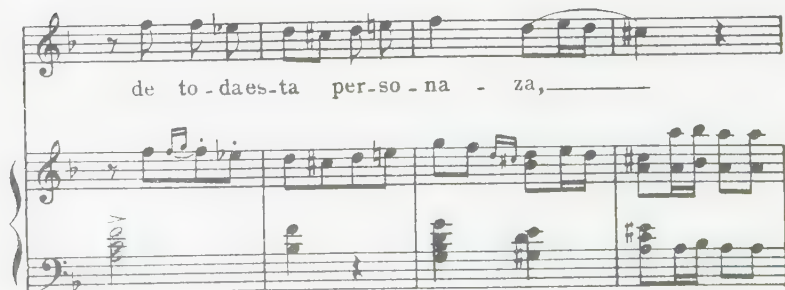
de to - daes - ta per-so - na - za



rei-naim-pe - rial — rei-naim-pe - rial —



de to - daes - ta per-so - na - za, —



si sa - bes que tue - res so - la

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment (grand staff) features a series of chords in the right hand and sustained chords in the left hand, with a key signature of one sharp (F#).

y no ca-me - loa la Cha-ta

The second system of the musical score. The vocal line continues with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

y no ca - me -

The third system of the musical score. The vocal line continues with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

loa la Cha - ta.

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment concludes the piece with a final chord.

JOSÉ SUBIRÁ
Coplas

Allegretto

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in G major, 2/4 time, marked 'Allegretto'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The vocal part enters with the lyrics '1. Ahora quiero que me digas'.

ELLA
1. Ahora quiero que me digas

ahora quiero que me digas donde vas con la gui-

ta-rra don - de vas don - de

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte). The piano part continues with a steady accompaniment throughout the vocal lines.

vas don-de vas con la gui - ta - rra

This system features a vocal melody in treble clef and piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with a forte (f) dynamic marking in the bass line.

EL
Voy a dar u - nas lec - cio - nes au - nas ni - ñas a sus

This system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest followed by eighth notes. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic marking in the bass line.

ca - sas voy a dar u - nas lec -

This system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line has a melisma over 'ca - sas'. The piano accompaniment includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking in the bass line and a piano (p) dynamic marking in the treble line.

cio - nes au - nas ni - ñas a sus ca - sas.

This system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line includes a first ending bracket labeled '1.'. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic marking in the bass line and a forte (f) dynamic marking in the treble line.

This system contains the piano accompaniment for the final part of the piece, featuring continuous eighth-note patterns in both the treble and bass staves.

2. ELLA

sas. ¡Ah, pi - ca - ro tai - ma - dol!

La ca - ra tehe de cor - tar. ¡Ah,

ELLA

EL Por Dios, ten - te, Gre - go - ria; por

pi - ca - ro tai - ma - dol La ca - ra tehe de cor -

Dios, ten - te, Gre - go - ria, que es to es chan - zay no

tar la ca - ra tehe de cor -

más es - to es chan - zay no

tar la ca - ratehede cor - tar,

mas es - to es chan - za y no más.

pa - ra que no me quie - ras ve -

De - tén el hier - ro,

nir a jon - ja - bar — pa - ra que no me

mi - ra que me pue - des pin - char. De -

quie - ras ve - nir a jon - ja - bar ve -

tén el hier - ro, mi - ra que me pue - des pin -

cresc. poco a poco

[230]

JOSÉ SUBIRA

nir ve - nir a jon-ja -
char que me pue - des pin -

bar, ve - nir a jon-ja - bar, ve -
char, que me pue - des pin - char, que

nir a jon-ja - bar.
me pue-des pin-char.

*Parola
y después
Seguidillas
a la guitarra.*

*(Tacet
la orquesta)*

Allegro

Final

Piano introduction for the final section. The music is in D major and 2/4 time. It consists of two measures of a continuous eighth-note melody in the right hand, with a simple harmonic accompaniment in the left hand. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic marking.

ELLA

Con go-zo ya-le-grí-a pe-di-re-mos en-

Vocal entry for 'ELLA'. The melody is in D major and 2/4 time. The vocal line is accompanied by a piano accompaniment. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic marking.

tram-bos di-si-mu-len las fal-tas a-

Continuation of the vocal line. The melody is in D major and 2/4 time. The vocal line is accompanied by a piano accompaniment.

LOS DOS (a unis)

ques-te pue-blo a-ma-do Con go-zoy a-le-

Vocal entry for 'LOS DOS (a unis)'. The melody is in D major and 2/4 time. The vocal line is accompanied by a piano accompaniment. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

[232]

JOSÉ SUBIRÁ

grí - a pe-di-re-mos en-tram - bos di-si-mu-len las

The first system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex rhythmic pattern in the right hand.

fal - tas a-ques-te pue-blo a-ma-do.

The second system of the musical score. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The piano accompaniment continues with similar patterns, featuring a crescendo leading to a fortissimo (f) section.

EL
Por que siem-pre en su ob - se - quio po -

The third system of the musical score. The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment begins with a piano (p) dynamic. The system is marked with 'EL' above the vocal line.

da - mos em-ple - ar - nos dán-do - les gusto en

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex rhythmic pattern in the right hand.

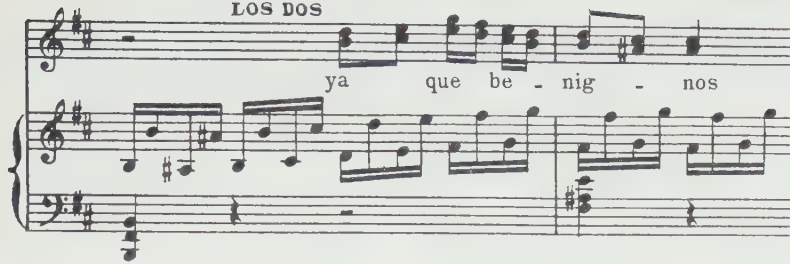
to - do que esa loquean he - la-mos,

The fifth system of the musical score. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The piano accompaniment continues with similar patterns, featuring a crescendo leading to a fortissimo (f) section.

LA TONADILLA ESCÉNICA
LOS DOS

[233]

ya que be - nig - nos



y pla - cen - te - ros nos di - si -



mu - len nuestros de - fec - tos



Nos di - si - mu - len nues - tros de -
Nos di - si -
p *crese poco a poco*



fec - tos nues - tros de - fec - tos;
mu - len nues - tros de - fec - tos; aun - que



son in-fi-ni - tos y gran - des,

p

de sus pie -

cresc.

da - des dis - fru - ta - re - mos

f

da - des dis-fru-ta - re - mos de sus pie -

de sus pie-da-des dis-fru-ta - re-mos

da - des dis-fru-ta - re -
de sus pie-da-des dis-fru-ta - re -

mos.
mos.

EL
Con go-zo y a - le -

grí - a pe-di-re-mos en - tram - bos di - si-mu-len las

LOS DOS (a unis)

fal - tas a-ques-te pueblo a-ma-do. Con go-zoy a - le -

mf

grí - a pe-di-re-mos en - tram - bos di-si-mu-len las

ELLA

fal - tas a-ques-te pueblo a-ma-do; por que siem-pre en su ob -

p

EL

se-quo por que siem-pre en su ob - se-quo po-da-mos em-ple -

f *p*

EL ELLA

ar-nos po-damos em-ple - ar-nos, dando-les gusto en

EL ELLA

to-do dando-les gus-to en to-do, que es a lo que aspi -

ELLA

¡Ah

EL

ra-mos que es a lo que aspi - ra-mos

A - diós,

[238]

JOSÉ SUBIRÁ

a - po - sen - tos

mí - os. A-díós, lu - ne - tas A-díós, lu -

ne - tas que - ri -

das. A-díós, ca - zue - la del

al - ma, que por ti pa - so fa -

ti - gas fa - ti - gas

Vivo

A - diós, a - po - sen - tos

crece.

mí - os. A - diós, lu - ne - tas que - ri - das, A - diós

que - ri - di - tos mí - os, A - plau - did mi to - na - di - lla.

más crece.

[240]

JOSÉ SUBIRÁ
LOS DOS

A - diós, a - po -

sen - tos mí - os. A -

diós, lu - ne - tas que - ri - das.

A - diós, ca - zue - la del al - ma,
A - diós, ca - zue -

que por ti pa - so fa - ti - gas. ELLA
la del al - ma, que por

LOS DOS

ti pa - so fa - ti - gas. A-diós,

a-diós, que - ri - di - tos; a-plau - did mi to - na - di - lla

mi to - na - di - lla mi to - na -

di - lla mi to - na - di -

lla mi to - na - di - lla.

La ópera casera

Tonadilla a tres

Pablo del MORAL
(1799)

Andante con moto

Reducción
para piano

The musical score is written for piano and woodwinds. It consists of six systems of music. The first system is a piano introduction marked 'Reducción para piano' and 'f'. The second system continues the piano part. The third system introduces the woodwinds, marked 'Oboes y trompas' and 'p'. The fourth system features a woodwind solo marked 'cuidado'. The fifth and sixth systems continue the piano and woodwind parts. The score is in 3/4 time and B-flat major.

[244]

JOSÉ SUBIRÁ

TENOR

Ca - ra ni - na, ca - ra ni - na.

p Oboes y trompas

cuern

TIPIE

Dol - cees - po - so

Dol - cees - po - so.

LOS DOS

To - le - rar, ¡oh

Oboes y trompas

Dici, no po - so un si bar - ba -

ro do - lor un si bar - ba - ro

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics 'ro do - lor un si bar - ba - ro'. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a long note in the first measure and a more active line in the second measure.

un si bar - ba - ro un si bar - ba -

The second system of the musical score. The vocal line continues with 'un si bar - ba - ro un si bar - ba -'. The piano accompaniment includes a key signature change to one flat (B-flat) in the third measure, indicated by a 'B-flat' symbol.

ro si bar - ba - ro do - lor si

The third system of the musical score. The vocal line contains 'ro si bar - ba - ro do - lor si'. The piano accompaniment continues with harmonic support for the vocal melody.

lor - bar - ba - ro do - lor un si

The fourth system of the musical score. The vocal line contains 'lor - bar - ba - ro do - lor un si'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f p cresc.* (forte piano crescendo) in the third measure.

bar - ba - ro do - lor si bar - ba - ro do -

The fifth system of the musical score. The vocal line contains 'bar - ba - ro do - lor si bar - ba - ro do -'. The piano accompaniment continues with a steady bass line and harmonic support.

lor si bar - ba-ro do - lor si

bar - ba-ro do - lor si bar - ba-ro do -

lor si bar - ba-ro do - lor.

TENOR

Bue - no, bue-no; bra-vo, bra - vo.

p

LA TONADILLA ESCÉNICA

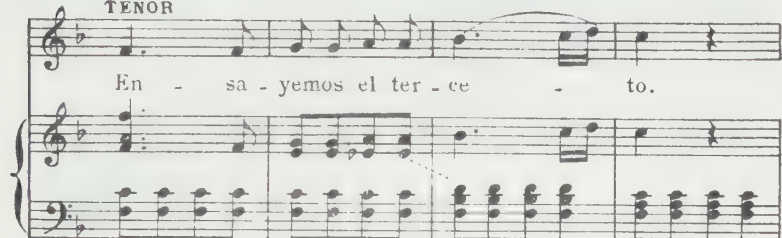
[247]

TIPLE



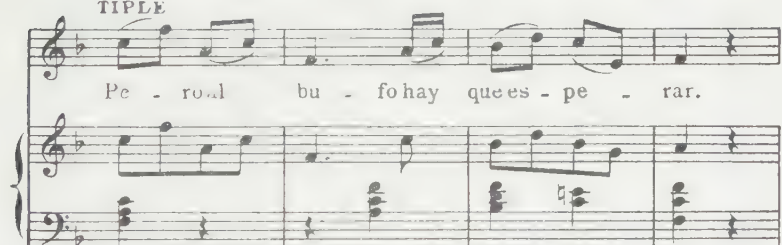
¡Oh, que bien sa - lió el du - e - to.

TENOR



En - sa - yemos el ter - ce - to.

TIPLE



Pe - ro al bu - fo hay que es - pe - rar.

LOS DOS



A Ma - drid va - mos sin du - da



con la ó - pe - ra a - som - brar. *8* Ma -

[248]

JOSÉ SUBIRÁ

drid vamos sin du-da con la ó - pe-raa-som-brar

con la ó - pe-raa-som - brar con la

ó - pe-raa-som - brar con la ó - pe-raa-som -

brar con la ó - pe-raa-som - brar.

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a single system with lyrics in Spanish. The piano accompaniment consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system includes a piano (p) dynamic marking. The second system includes a forte (f) dynamic marking. The score is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The lyrics are: "drid vamos sin du-da con la ó - pe-raa-som-brar", "con la ó - pe-raa-som - brar con la", "ó - pe-raa-som - brar con la ó - pe-raa-som -", and "brar con la ó - pe-raa-som - brar." The word "drid" appears to be a typo for "drid" or "drid".

Andante con moto

f

TIPLE

1. A - braus - ted la puer -

ta, queel bu - fo se - rá queel bu - fo se -

rá. La se - gun-da

a - ria so - lo can - ta - rá so -

p

mf

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Andante con moto' and 'f'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line enters with the lyrics '1. A - braus - ted la puer -'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line then continues with 'ta, queel bu - fo se - rá queel bu - fo se -'. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The vocal line concludes with 'rá. La se - gun-da'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The vocal line then concludes with 'a - ria so - lo can - ta - rá so -'. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The vocal line concludes with 'a - ria so - lo can - ta - rá so -'. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

TENOR

lo can-ta - rá. Niu -

mf

na ni nin - gu - na, niu - na ni nin - gu - na pue -

p

TIPLE

de can-tar ya pue - de can-tar ya. ¿Y

f

TENOR

por-qué mo - ti - vo? ¿Y por-qué mo - ti - vo? Por

p

que ron-coes - tá; por que ron-coes - tá.

cresc. *f*

Pi - car - dí - as y en - tru - cha - das

p

Pi - car - dí - as y en - tru - cha - das

que en - tre gen - tes bien cri - a - das

que en - tre gen - tes bien cri - a - das

no se de - ben practi - car. No se de - ben prac - ti -

ff

no se de - ben practi - car. No se de - ben prac - ti -

car. No se de - ben prac - ti - car.

p

car. No se de - ben prac - ti - car.

No se de - ben prac - ti -

car. — No se de - ben prac - ti - car. — No se

de - ben prac - ti - car.

Recitado

Allegro

TRIPLE

Ecoirival infido, ¡cospetol

Nonparlar m'più d'amo-re.

Son-ci-te la ono-ra-ta

Tuun bir-ban-te.

Ma-ri-tor-na, ri-tor-na Qui fur-ve-to.

Andante

Queamor fa-ti-pi-tá

per teen el pet-to

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a quarter rest. The piano accompaniment (grand staff) features a right hand with a series of eighth notes (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a left hand with a series of eighth notes (F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3). The system concludes with a whole rest in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

ilmioca-ri-no ¡oh De - i! ya mia-ca-rezza.

The second system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a quarter rest. The piano accompaniment (grand staff) features a right hand with a series of eighth notes (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a left hand with a series of eighth notes (F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3). The system concludes with a whole rest in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

Yo mi sen-to mo-rir

The third system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a quarter rest. The piano accompaniment (grand staff) features a right hand with a series of eighth notes (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a left hand with a series of eighth notes (F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3). The system concludes with a whole rest in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

Allegro

per la dol-cezza.

The fourth system of the musical score, marked "Allegro". The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a quarter rest. The piano accompaniment (grand staff) features a right hand with a series of eighth notes (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a left hand with a series of eighth notes (F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3). The system concludes with a whole rest in the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

Despacio

Musical score for the first system. The top staff is for strings (Cuerda y madera) and the bottom staff is for oboes (Oboes). The tempo is marked 'Despacio'. The strings play a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic, while the oboes play a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the second system. The top staff is for strings (Cuerda) and the bottom staff is for strings (Cuerda). The tempo is marked 'Despacio'. The strings play a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic, while the oboes play a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

BUFO

Co-mo

Musical score for the third system. The top staff is for strings (Cuerda) and the bottom staff is for strings (Cuerda). The tempo is marked 'Despacio'. The strings play a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic, while the oboes play a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the fourth system. The top staff is for strings (Cuerda) and the bottom staff is for strings (Cuerda). The tempo is marked 'Despacio'. The strings play a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic, while the oboes play a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the fifth system. The top staff is for strings (Cuerda) and the bottom staff is for strings (Cuerda). The tempo is marked 'Despacio'. The strings play a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic, while the oboes play a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

var - se ya sin pe - na vaa be -

sar la se - caa - re - na que a lao -

ri - llaes - tá del mar vaa be -

sar la se - caa - re - na que a lao -

ri - llaes - tá del mar, a - sí

Andante

yo, dulceem - be - le-so, detus pies be - soy re -

be-so los co - tur - nos sin ce -

sar los co - tur - nos sin ce - sar

los co - tur - nos sin ce -

sar. ¡Ahl—

bis

p

bis

los co - tur-nos los co - turnos los co-tornos los co -

tur nos sin ce-sar sin ce - sar; a - sí

yo, dul-ceem - be - le-so, de tus

pies be - soy re - be - so los co-tur - nos sin ce -

sar los co - tur - nos sin ce - sar los co-tur-nos sin ce -

First system of the musical score. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics "sar" and "los co-tur-nos sin ce -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "sar" and "los co tur nos sin ce". The piano accompaniment maintains the same rhythmic patterns as in the first system.

Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "sar loscoturnossince - sar loscoturnossince-sar sin ____". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "ce - sar los co-tur-nossin ce - sar los coturnos sin ce -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

Fifth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "sar.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

Aria

Andante

p

cresc.

f

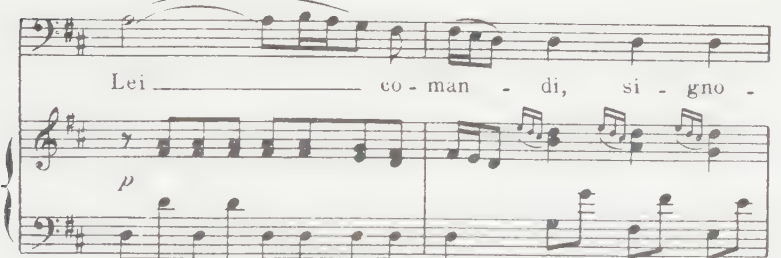
p

LA TONADILLA ESCÉNICA

[261]



BUFO



tut - to io vo - glio fa - re tut - to

tut - to vo - glio fa-re

Mail maestro non ci ha da sta-re il Ma-es-tro, si-gnor,

no, no, no, no, no. Il ma - es - tro,

si - gnor, no. Se lei

un le in com - pa - gni - a e - ru -

di - ti, li - te - ra - ti, ca - va -

glie - ri e tit - to - la - ti, ca - va - glie - rie tit - to -

cresc.

la - ti, ben son pur mi; fan - no o -

f *p*

no - re. Ma il maestro non, si -

gno-re, il Ma-es-tro, Si-gnor, no, no, no, no, no.

Il ma-es-tro, si-gnor, no.

p *f*

Al te-a-tro ed al fes-

p

ti-no non ci vo-glio il pa-ri-

mf *p*

si-no. In cam-pa-gna mol-to

me - no al pa - se - gio

This system features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line consists of a few notes with lyrics. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

pe - gio pe - gio.

This system continues the musical piece. The vocal line has a longer note with a slur. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* (forte) and continues with its rhythmic pattern.

Ma ma cos - si ma cos -

This system introduces a new vocal phrase. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo hairpin.

si voi voi v'inquie -

This system concludes the musical piece. The piano accompaniment features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and continues with its rhythmic pattern.

ta-te. Mon-su mi-o mon-su mi-o, per-do-

cresc.

The first system of the musical score. The vocal line is in bass clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are "ta-te. Mon-su mi-o mon-su mi-o, per-do-". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note chords and a left hand with block chords. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand.

na-te. Non vi pos-so non vi pos-so so-por-

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "na-te. Non vi pos-so non vi pos-so so-por-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

tar. Non vi po - so so - por - tar. Non vi

f

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "tar. Non vi po - so so - por - tar. Non vi". The piano accompaniment features a *f* (forte) dynamic marking and more active eighth-note patterns in both hands.

po - so so - por - tar.

The fourth system of the musical score. The vocal line concludes the phrase with the lyrics "po - so so - por - tar.". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Bass line: *Ca - raes-po-si - na*

Treble line: *p*

Piano accompaniment: *p*

Bass line: *mia, con voi sa - ró fe -*

Treble line: *p*

Piano accompaniment: *p*

Bass line: *li ce con voi sa - ró fe -*

Treble line: *p*

Piano accompaniment: *p*

Bass line: *li - ce. Se vie-ne Be-re -*

Treble line: *f*

Piano accompaniment: *p*

Bass line: *ni - ce con noi po-tra ba - llar con noi po-tra ba -*

Treble line: *f*

Piano accompaniment: *p*

llar; se vie-ne Be-re - ni - ce co-mo po-tra-ba -

f *p*

llar. Lai lai lai la le - ra. Lai

f *p* *f*

lai lai lai la. Lai lai lai la

p *f* *p*

le - ra. Lai lai lai lai - ra.

f *p* *mf*

Allegro molto

Sbouffa te, pas - sa

f *p*

gia - te, stre-pi - ta - te per dis -



pe - to, stre-pi - ta - te per dis -



pe - to.



Pa-ri-gi-no ma-le - det-to ma-le-det-to ma-le -



det-to, vo-glio far-ti dis-pe - ra - re vo-glio far-ti dis-pe -



[270]

JOSÉ SUBIRÁ

rar vo - glio far - ti dis - pe - rar.

Lei co - man - di, si - gno -

ri - na, tut - to, tut - to io

vo - glio fa - re; mail maes - tro non ci ha da

sta - re, il maes - tro, si - gnor, no no.

Ca - va - glie - ri, si - gnor, si. Ti to -

la ti, si - gnor, si. Let - te - ra - te, si - gnor,

si. Ma il maes - tro,

si - gnor, no. Al pa - se - gio, si - gnor,

si. Al te - a - tro, si - gnor, si. Be - re -

ni - ce, si - gnor, si. Ma il

maes - tro, si - gnor, no.

Ma cos - si voi v'in-que -

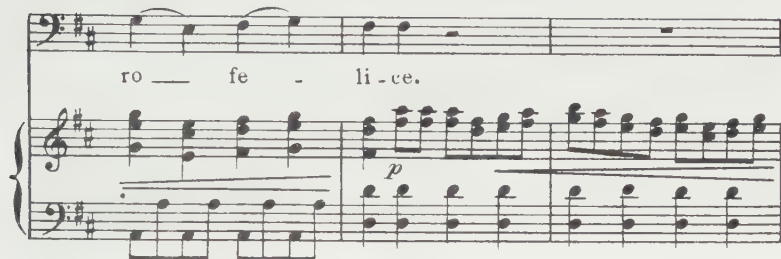
ta-te voi v'inquie - ta-te, ca - ra spo -

si - na - mia, - con - voi sa -

ro — fe — li — ce con voi — sa —



ro — fe — li — ce.



Pa — ri — gi no ma — le — det — to, voglio far — ti dis — pe —



ra — re, vo — glió far — ti dis — pe — ra — re, vo — glió far — ti dis — pe —



rar, vo — glió far — ti dis — pe — rar. Vo — glió



far ti dis - pe - rar. Voglio fartidisperarvoglio fartidispe.

rar, voglio fartidisperar.

Coplas

Allegretto

TIPLE

Yoi-bahá- cer u- na o- pe - re - ta,

mf

pero el bu - fo mehafal - ta - do

pe-roel bu-fo mehafal - ta - do,

TENOR

ya - si los dos te pe - di - mos que nos

p

sa - ques del pan - ta - no, que nos sa-ques

del pan - ta - no.

BAJO

Co-mo quie - ren queha-gael bu - fo sien mi

vi - da he bu - fa - do sien mi

vi-da yo he bu - fa - do he bu -

TIPLE Y TENOR

fa - do? ¿Con

que ha cer el bu - fo no es

tais conven - ei - do? BUFO Don -

de me - dien fal - das don - de median fal - das ja -

más ja - más ja - más yo re - pli - co, ja -

más ja - más ja más yo re pli - co.

[278] Seguidillas JOSÉ SUBIRÁ

Piano introduction in 3/4 time, key of D major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *ff* and *cresc.*

TIPLE Y TENOR

BUFO

Porque loroylas fal - das por

First system of vocal and piano accompaniment. The vocal line (Tiple and Tenor) is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are "Porque loroylas fal - das por". Dynamics include *p*.

fal - das en es-te tiem - po

quee lo roylas fal - das en es-te tiem - po en es-te tiem -

Second system of vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "fal - das en es-te tiem - po" and "quee lo roylas fal - das en es-te tiem - po en es-te tiem -". The piano accompaniment provides a steady harmonic support.

en es-te tiem - po en es-te tiem - po

po en es - te tiem - po

Third system of vocal and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics "en es-te tiem - po en es-te tiem - po" and "po en es - te tiem - po". The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand, ending with a *f* dynamic.

en este tiem - po do-mi-nan-de los
do-mi-nan-de los

p

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'en este tiem - po do-mi-nan-de los' are written below it. The middle staff is a vocal line in bass clef, also in two sharps, with a whole rest followed by eighth notes. The lyrics 'do-mi-nan-de los' are written below it. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A piano dynamic marking '*p*' is placed above the right hand.

hom - bres los senti-mien -
hom - bres los senti-mien - tos los

This system contains the next three staves. The top staff continues the vocal melody with the lyrics 'hom - bres los senti-mien -'. The middle staff continues with 'hom - bres los senti-mien - tos los'. The bottom staff continues the piano accompaniment.

tos los sen - ti-mien - tos
sen - ti-mien - tos do - mi - nan-de los

This system contains the final three staves. The top staff concludes the vocal phrase with 'tos los sen - ti-mien - tos'. The middle staff continues with 'sen - ti-mien - tos do - mi - nan-de los'. The bottom staff concludes the piano accompaniment.

do-mi-nan de los hom -

hom - bres do - minan de los hom -

bres los senti-mien - tos los sentimien -

bres los sentimien - tos los sentimien - tos los

tos los sentimien - tos.

sen - ti-mien - tos.

*D. C. a las copias con otra letra.
A la repetición en vez del último
compás se dirá el siguiente:*

TENOR

Va-mos va - mos lae - pe - re - ta por mo-

p

men - to aen - sayar por momen - tos aen - sa -

mf

TIPLE

yar. Va-mos, va - mos, que lae -

f *p*

tre - ta es di - fi - cil de can-tar es di -

fi - cil de can - tar.

mf *f*

TIPLE

TENOR ¡Oh, qué gra - taes laarmo-

BAJO ¡Oh, qué gra - taes laarmo-

¡Oh, qué gra-taes laarmo - ní - a cuando

mf

ní - a cuan-do seu - nen a por-fí - a ¡Oh, qué

ní - a cuan-do seu - nen a por-fí - a

seu - nen a por-fí - a a por-fí - a

gra-taes laarmo - ní - a cuando seu - nen a por-

¡Oh, qué gra - taes laarmo - ní - a cuando

¡Oh, qué gra - taes laarmo - ní - a cuando

p *(P. S. C.)*

First system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The key signature is D major (two sharps). The lyrics are:
Soprano: fí - a a-por-fí - a a por-fí -
Alto: seu - nen a-por-fí - a a por-fí -
Bass: seu - nen a-por-fí - a a por-fí -
The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Second system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The key signature is D major. The lyrics are:
Soprano: a un
Alto: a un te - nor
Bass: a
The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a forte (*ff*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.

Third system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The key signature is D major. The lyrics are:
Soprano: ti - ple
Alto:
Bass: un ba - jo un ba - jo
The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand.

que con - si - guen mo - du - lar

que con - si - guen mo - du - lar

que con - si - guen mo - du - lar

p

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C#5. The second staff is a vocal line in treble clef, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C#5. The third staff is a vocal line in bass clef, starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C#4. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C#5. The left hand starts with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and a half note C#4. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo hairpin.

mo - du - lar! que con - si - guen

mo - du - lar! que con - si - guen

mo - du - lar! que con - si - guen

p

This system contains the next three staves. The vocal lines continue with the lyrics 'mo - du - lar! que con - si - guen'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo hairpin.

mo - du - lar mo - du - lar

mo - du - lar mo - du - lar

mo - du - lar mo - du - lar

f *p*

This system contains the final three staves. The vocal lines conclude with the lyrics 'mo - du - lar mo - du - lar'. The piano accompaniment includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano), and a crescendo hairpin.

Allegro vivo

Oh, qué gra-taes laar-mo - ní - a

Oh, qué gra-taes laar-mo - ní - a

Oh, qué gra-taes laar-mo - ní - a

mf

This system contains the first three staves of the piece. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro vivo'. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

cuan - do seunen a por-fí - a

cuan - do seunen a por-fí - a

cuan - do seunen a por-fí - a

This system contains the next three staves. The vocal parts continue with the lyrics. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

cuando seu-nen a por-fí-a cuando

cuando seu-nen a por-fí-a cuando

cuando seu-nen a por-fí-a cuando

mf *(FesC.)*

This system contains the final three staves. The vocal parts conclude the phrase. The piano accompaniment features a crescendo, marked with a hairpin and the instruction *(FesC.)*. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

se unen a por-fí-a un

se unen a por-fí-a un te-nor

se unen a por-fí-a

f *p*

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'se unen a por-fí-a' and a final note 'un'. The second staff is another vocal line with lyrics 'se unen a por-fí-a' and 'un te-nor'. The third staff is a bass line with lyrics 'se unen a por-fí-a'. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, with a forte (*f*) dynamic in the first measure and a piano (*p*) dynamic in the second measure.

ti-ple un

un te-nor

un ba-jo

This system contains the next three staves. The top staff has lyrics 'ti-ple' and 'un'. The second staff has lyrics 'un te-nor'. The third staff has lyrics 'un ba-jo'. The piano accompaniment continues in the bottom two staves.

ti-ple que con-

que con-

un ba-jo

This system contains the final three staves. The top staff has lyrics 'ti-ple' and 'que con-'. The second staff has lyrics 'que con-'. The third staff has lyrics 'un ba-jo'. The piano accompaniment continues in the bottom two staves.

si-guen mo - du - lar que con - si-guen: mo - du -
si-guen mo - du - lar que con - si-guen mo - du -
que consiguen modu lar que consiguen modu.

cresc.

This system contains the first three staves of the musical score. The top two staves are vocal parts in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are 'si-guen mo - du - lar que con - si-guen: mo - du -' on the first line, 'si-guen mo - du - lar que con - si-guen mo - du -' on the second line, and 'que consiguen modu lar que consiguen modu.' on the third line. The piano part includes the instruction 'cresc.'.

lar mo - du - lar ¡Ah!
lar mo - du - lar
lar mo - du - lar

f *p*

This system contains the next three staves. The vocal parts continue with 'lar mo - du - lar ¡Ah!' on the first line, 'lar mo - du - lar' on the second line, and 'lar mo - du - lar' on the third line. The piano part features a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic.

¡Ah!
que con - siguen mo - du -
que con - siguen mo - du -

This system contains the final three staves. The vocal parts begin with '¡Ah!' on the first line, followed by 'que con - siguen mo - du -' on the second line, and 'que con - siguen mo - du -' on the third line. The piano part continues the accompaniment.

lar ¡Ah! lar ¡Ah! lar que con - si - guen - mo - du -

mf

que con - si - guen mo - du -

que con - si - guen mo - du -

lar. ¡Ah!

p

lar que con - si - guen mo - du -

lar que con - si - guen mo - du -

¡Ah!

First system of the musical score. It features three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "lar. ¡Ah! mo - du -". The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of the musical score. The lyrics are: "lar que con - si - guen". The piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

Third system of the musical score. The lyrics are: "mo - du - lar un te - nor un tiple un ba - jo que con -". The piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are present in the piano part.

si - guen mo - du - lar un te - nor un tiple un ba - jo que con -

si - guen mo - du - lar que con - si - guen mo - du -

lar mo - du - lar mo - du -

First system of the musical score. It consists of three vocal staves (soprano, alto, and bass) and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal parts sing the lyrics "lar mo - du - lar mo - du - lar mo - du -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Second system of the musical score. It continues with the three vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts sing "lar." followed by a full rest for four measures. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The first measure of the piano part in this system is marked with a forte dynamic (*ff*).

Third system of the musical score. It consists of three vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are silent, indicated by full rests across all three staves. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, ending with a double bar line.

Los Maestros de la Raboso

Duetto del Músico y el Poeta
intercalado en esta antigua tonadilla de Blas de Laserna

Ramón CARNICER
(Hacia 1830)

Allegro moderato

*Reducción
para piano*

The musical score is written for piano in B-flat major, 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system is marked 'f' (forte). The second and third systems continue the piano accompaniment. The fourth system is marked 'ff' (fortissimo). The fifth system introduces a vocal line for the 'MÚSICO' (Musician) in the bass staff, with lyrics 'Fior - a - van - ti, Paisiello, Portogallo, Cima -'. The piano accompaniment continues in the right hand of the fifth system.

ro - sa, Coc - cia, Mosea, Lin - da

co - sal To - dos son a cual pe -

or, to - dos son a cual pe - or Si. To - dos son a cual pe -

or

De Me - yer - beer no ha - go ca - so, no ha - go

ca-so, Donizet-ti ni Be - lli-ni, Donizetti ni Be -

lli-ni. De - sa - fí - o aun Ros -

si - ni Desa-fí-o aun Ros-si-ni desa - fí-o aun Ros -

si-nia hacermúsi-ca me-jor. Si, si, si, si. Desa-fí-o aun Ros -

si - ni, desa - fí - o aun Ros-si-ni, des-a-fí - o aun Ros -

si - ni aha - cer mú - si - ca me - jor a ha - cer mú - si - ca me -

jor, des - a - fí - o aun Ros - si - ni a ha - cer

mú - si - ca me - jor.

POETA
Cal - de - rón, Lo - pe, Mo -

re - to, Mon - tal - bán, Ro - jas, Fra -

go - so, Huertas, Quinta - na el fa -

mo - so, ni el in - sig - ne Mo - ra -

cresc.

tín

f

en su vi-da ima - gi - na-ron en su vida i - ma - gi -

mf

na-ron tal pro - digio, tal por - ten - to, tal prodigio, tal por -

ten - to. Llo - ve - rán de cien - to en

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'ten', followed by a quarter rest, then a half note 'to.' with a slur. The piano accompaniment (bass clef) features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The lyrics 'Llo - ve - rán de cien - to en' are written below the vocal line.

cien - to los a - plau - sos has - tael

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note 'cien', followed by a quarter rest, then a half note 'to' with a slur. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The lyrics 'los a - plau - sos has - tael' are written below the vocal line.

fin, si; los a - plausos hasta el fin; lloverán de cien to en

The third system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'fin', followed by a quarter rest, then a half note 'si;' with a slur. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The lyrics 'los a - plausos hasta el fin; lloverán de cien to en' are written below the vocal line.

cien - to los aplausos hasta el fin. Llo - ve -

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'cien', followed by a quarter rest, then a half note 'to' with a slur. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The lyrics 'los aplausos hasta el fin. Llo - ve -' are written below the vocal line.

ran de cien - to en cien - to los aplau - sos has - tael

The fifth system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'ran', followed by a quarter rest, then a half note 'de cien - to en' with a slur. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The lyrics 'cien - to los aplau - sos has - tael' are written below the vocal line.

fin.

Andante con moto

MÚSICO

A -

POETA

Seapresta tu cas-

mor, í-do-lo mi-o, Bum bum; eso: tron

ti - go. Se a - pres - ta ya, ti -

bones. Tus o - jos tus o - jos tus o - jos sonar-

ra - no; el ra-yo está en la ma - no de
pones. Più lento. El vi-o-lín. He - ri - do,

Jo - ve ven-ga - dor, el rayo que en su furia
tras-pa - sa - do. Adessol'otta -

sobre el mal - va - do lan - za el ra - yo de ven -
vino. Por tí, dueño di - vi - no, suspi - ra sus -

gan - za, ra-yoexter-mi-na - dor; el
pi - ra el co - ra - zón sus

ra - yo de vengan - za, ra-yoextermi - na
pi - ra; si, sus - pi - ra sus-pirael co - ra -

dor. ¡Hombre, qué escándalo! Va - mos, pru -
zón. Piano, pia - nissimo, ques - to sta -

gri - taciertaeslagritaciertaesla gri - ta; la sil - ba -
 suer. tedeaquestasuerte tedeaquesta suer-te me sil - ba -

rán. Ciertaeslagri-ta; la sil-ba-rán la sil - ba -
 rán deaquestasuerte me silba-rán mesilbarán mesilba-

rán, la sil - ba - rán, la silba-
 rán, me sil - ba - rán, me silba-rán,

First system of music. The vocal staves (soprano and bass) have lyrics: "rán, la sil-ba-rán." and "me silbarán, me silba-rán." respectively. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with a flowing eighth-note pattern.

Moderato assai

Second system of music. The vocal staves have lyrics: "Es monólogo es-tu -". The piano accompaniment features a treble staff with chords and a bass staff with a simple harmonic line.

Third system of music. The vocal staves have lyrics: "pen - do. La ca -" and "Es un a - ria que al bo - ro - ta." respectively. The piano accompaniment includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic pattern, marked with a *mf* dynamic.

be - za tengo ro - ta. ¡No gri - tar! Pues nos ve

In - so - lente. Gri - ta - ré.

cresc. poco a poco

remos. Te - me - ra - rio. Te - me -

A - tre - vi - do. A - tre - vi - do.

ra - rio. Co - mo yo fuera em - pre -

Co - mo yo fuera em pre - sa - rio, le mandaba a pa - se -

f p cresc.

sa - rio, le man - da - ba a pa - se -

ar, co-mo yo fueraempre - sa-rio, co-mo yo fueraempre -

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics 'sa - rio, le man - da - ba a pa - se -'. The middle staff is a vocal line in bass clef with the lyrics 'ar, co-mo yo fueraempre - sa-rio, co-mo yo fueraempre -'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

ar a pa - se -

sa-rio, le manda-ba le man-da-ba le man-daba a pa-se -

f *piu cresc.*

The second system also consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'ar a pa - se -'. The middle staff is a vocal line in bass clef with the lyrics 'sa-rio, le manda-ba le man-da-ba le man-daba a pa-se -'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, continuing the eighth-note bass line. It includes the dynamic marking '*f*' and the instruction '*piu cresc.*'.

ar. Si. Si.

ar. Si. Si.

ff

The third system consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'ar. Si. Si.' and a fermata over the final note. The middle staff is a vocal line in bass clef with the lyrics 'ar. Si. Si.' and a fermata over the final note. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. It includes the dynamic marking '*ff*'.

[306]

JOSÉ SUBIRÁ

Più mosso
MUSICO

Cui-da-do conmi-go, po-e-ta fa-mé-li-co; mi mú-sica es

be-lla, gra-cio-sa y bri-llan-te. Us-ted es un

ne-cio, un fatuo, un pe-dan-te, que no en-tien-de

jo-ta del do-re-mi fa. que no en-tien-de

jo-ta del do-re-mi fa, que no en-tien-de

jo - ta del do re mi fa del do re mi

The first system of the musical score. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has triplet markings over the first and third measures. The lyrics are 'jo - ta del do re mi fa del do re mi'.

fa del do re mi fa. Un pú - bli - co

The second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'fa del do re mi fa. Un pú - bli - co'. There are fermatas over the first and third measures of the vocal line.

jus - to que el mé - ri - to a - pre - cia a mio - bra ma -

The third system of the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue. The lyrics are 'jus - to que el mé - ri - to a - pre - cia a mio - bra ma -'.

es - tra su a - plau - so da - rá. Un pú - bli - co

The fourth system of the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue. The lyrics are 'es - tra su a - plau - so da - rá. Un pú - bli - co'.

jus - to que el mé - ri - to a pre -

The fifth system of the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue. The lyrics are 'jus - to que el mé - ri - to a pre -'.

cia a mi obra ma - es - tra su aplauso da - rá su aplauso da -

rá su aplauso da - rá a mi obra ma - es - tra a mi obra ma -

es - tra su aplauso da - rá, si, su aplauso da - rá;

si, su a - plau - so sua - plau - so da -

LA TONADILLA ESCÉNICA

[309]

POETA

%%

rá. Cui - da - do con - mi - go, ma - es - tro ener -

%%

gú - me - no; mis ver - sos se de - jan a - trás los del

Dan - te. Us - ted es un ne - cio, un fa - tu un pe -

dan - te, que nun - ca en Cas - ta - lia la

sed tem - pla - rá la sed templa - rá la sed templa - rá.

Un pú - bli - co jus - to que el mé - ri - to a -

pre - cia a mi o - bra ma es - tra sua plau - so da -

rá. Un pú - bli - co jus - to que el mé - ri - to a -

pre - cia a mi o - bra ma - es - tra sua -

plau - so da - rá a mi o - bra ma - es - tra sua -

cresc.

plau - so da - rá. Si; su a - plau - so sua-

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melody with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Piu animato

plau - so da - rá.

The second system is marked "Piu animato". The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment becomes more intense, with a prominent *ff* (fortissimo) dynamic marking in the right hand.

Es mo - nó - lo - goes - tu - pen - do.

The third system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity, with *ff* markings in both hands.

MÚSICO

Es un a - ria que al - bo -

The fourth system is labeled "MÚSICO" above the vocal line. The vocal line has a more melodic, flowing quality. The piano accompaniment continues with a steady, rhythmic accompaniment.

POETA MÚSICO

ro - ta. La ca - be - za ten - go ro - ta. In - so -

POETA MÚSICO POETA

len - te. No gri - tar. Gri - ta - ré. Pues nos ve -

MÚSICO POETA LOS DOS

re - mos. A - tre - vi - do. Te - me - ra - rio. Co - mo

POETA

yo fue se em pre - sa - rio, le man - da - ba a pa - se - ar. Co - mo

yo fuese empresario le mandaba a pa-se - ar le mandaba a pa-se -

MÚS. ar. Cuidado con- POETA fa. Cui-da - do con-
D. C. del % al D. C. del %% al

POETA Un pú - bli - co jus - to que el mé - ri - to a-
MÚSICO Un pú - bli - co jus - to que el mé - ri - to a-

POETA pre - cia a mi o - bra ma - es - tra sua - plau - so da-
MÚSICO pre - cia a mi o - bra ma - es - tra sua - plau - so da-

rá. Un públi-co jus - to

rá. Un públi-co jus - to que elmé-ri-to a-

que elmé-ri-to a-pre-cia a mio - bra ma -

pre - cia a mio - bra ma -

es - tra sua-plau - so da - rá a mio - bra ma -

es - tra sua-plau - so da - rá a mio - bra ma -

cresc.

es - tra sua-plau - so da - rá. Un pú-bli - co

es - tra sua-plau - so da - rá. Un pú-bli - co

The first system consists of three staves. The top two are vocal staves (treble and bass clef) with lyrics. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and ends with a double bar line.

jus-to que el mé-ri - to a - pre - cia a mi o - bra ma -

jus-to que el mé-ri - to a - pre - cia a mi o - bra ma -

The second system consists of three staves. The top two are vocal staves (treble and bass clef) with lyrics. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and ends with a double bar line.

es - tra un a - plau - so da -

es - tra un a - plau - so da -

The third system consists of three staves. The top two are vocal staves (treble and bass clef) with lyrics. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and ends with a double bar line.

ra sua-plau-so da-rá sua-plau-so da-rá,

ra sua-plau-so da-rá sua-plau-so da-rá,

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble and bass clefs, with lyrics 'ra sua-plau-so da-rá sua-plau-so da-rá,'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

sua - plau - so da - rá.

sua - plau - so da - rá.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal staves have lyrics 'sua - plau - so da - rá.' and 'sua - plau - so da - rá.' respectively. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some triplets. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present in the piano part.

f cresc.

The third system shows the piano accompaniment continuing. It features a *f cresc.* (f marcato crescendo) dynamic marking. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

ff cresc.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a *ff cresc.* (fortissimo crescendo) dynamic marking. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

ff

The fifth system is the final system on the page. It features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes, ending with a final chord.

EPÍLOGO MUSICAL

TIRANA DEL TRÍPILI

Como ciertos fandangos, minués, seguidillas, marchas y otras piezas de que dieron noticia las páginas 521-525 del segundo tomo, esta tirana es un número musical ambulante. Ello explica, por tanto, que, entre los años 1820 y 1850, se la incluyese con renovadas coplas, aunque conservando el estribillo, en las novísimas versiones de las escasas tonadillas supervivientes tras el ocaso de este género teatral, comprobándolo así los libretos, unos manuscritos e impresos otros, de *Los maestros de la Raboso* (Laserna), *Los hidalgos* (Esteve) y *El presidario* (Moral). Las transformaciones impuestas entonces a estas tonadillas, no sólo aumentaron la longitud de las obras, sino también a veces incluso la cifra de personajes, según exponen las páginas 245-248 y 453-459 del primer tomo y la página 152 del presente volumen.

Acaso compuso Laserna esta célebre tirana, llamada del Trípili en atención a su estribillo. No conozco el texto original, sino únicamente la melodía de la voz cantante, y por dicha causa tuve que reconstruir esta pieza, ateniéndome para ello a los caracteres morfológicos y elementos rítmicos predominantes en varias tiranas de Esteve, Laserna y otros compositores del siglo XVIII.

Tirana del Trípili

Reconstruida y armonizada por José Subirá
(1930)

Allegro sentado

Piano



COPLAS

1. La ti - ra - ni - llaen el dí - a
 2. Fo - lí - as y mas fo - lí - as;

p

es lo que más gus - to da.
 fo - lí - as he de can - tar.

La ti - ra - ni - llaen el
 Fo - lí - as y más to -

dí - a es lo que más gus-to
lí - as; fo - lí - as he de can -

da. Don - dees - téas - te
tar. has - ta que a - pu -

so - ne - ti - llo to - dos se pue -
ro fo - lí - as te con - si - gae -

den ca - llar Don - dees - téas - te
na - mo - rar; has - ta que a - pu -

so - ne - ti - llo to - dos se de -
ro fo - lí - as te con - si - gae -

ESTRIBILLO

ben ca - llar. — Con el
na - mo - rar. —

trí - pi - li trí - pi - li trá - pa - la,

la ti - ra - na se can - tay se

bai - la. — An - da, chi -

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a half note 'bai', followed by a dotted half note 'la.' with a fermata. The piano accompaniment consists of eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand. The system concludes with the vocal line starting a new phrase 'An - da, chi -' with an accent on 'da'.

qui - lla! Da - le con gra - cia,

This system contains the second line of the musical score. The vocal melody continues with 'qui - lla!' followed by 'Da - le con gra - cia,'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The system ends with a comma, indicating a pause or the end of a phrase.

que me ro - bas el al - ma.

This system contains the third line of the musical score. The vocal melody continues with 'que me ro - bas el al - ma.' and ends with a fermata. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The system ends with a period, indicating the end of a sentence.



An - da, chi - qui - lla!

This system contains the fourth line of the musical score. The vocal melody begins with a rest, followed by 'An - da, chi - qui - lla!'. The piano accompaniment features a crescendo leading into a fortissimo (ff) section with a more active eighth-note pattern in the left hand. The system ends with a double bar line.

Da - le con gra - cia, que me ro -

The first system of the musical score. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has three measures with lyrics 'Da - le con gra - cia, que me ro -'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

bas el al - ma.

The second system of the musical score. The vocal line continues with 'bas el al - ma.' and ends with a half note. The piano accompaniment features a more complex pattern with triplets and a crescendo marking 'p' (piano) leading into a triplet of eighth notes in the right hand.

mf

The third system of the musical score. It continues the piano accompaniment with triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The vocal line is silent in this system.

D. C. al %

The fourth system of the musical score. It begins with the instruction 'D. C. al %' (Da Capo al Fine). The piano accompaniment continues with triplets and ends with a double bar line. The vocal line is silent in this system.

FE DE ERRATAS MUSICALES

La última parte de la mano derecha en el 9.º compás de la página 9 y en el 2.º compás de la página 11, debe decir así:



La mano izquierda del primer compás de la página 27, debe reproducir exactamente las notas del 12.º compás de la página 26.

Hay que leer re, en vez de mi, en la mano izquierda del 11.º compás de la página 30.

El 8.º compás de la página 119 debe ser igual que el 4.º compás de la misma página.

El lector subsanará otras erratas de escasa monta o fácil corrección, las cuales afectan por lo común a ciertos valores (negra en vez de corchea, corchea en vez de semicorchea, negra en la que se omitió el puntillo, etc)

QUINTA PARTE

LIBRETOS CON NOTAS EXPLICATIVAS
Y BIOGRÁFICAS

OBSERVACION PRELIMINAR

Esta parte, la última de nuestro estudio, está reservada a los textos literarios, y abarca dos secciones. Una de ellas inserta los libretos correspondientes a las producciones musicales que ilustran la obra, lo cual ha obligado en algún caso a reproducir tonadillas insertas en el primer volumen, siguiendo a cada producción noticias relacionadas con la presentación musical de la misma y con la biografía y bibliografía del compositor respectivo. Las cifras ordinales colocadas a veces delante de algunas estrofas, indican que todas ellas se cantaban con una melodía común. La segunda sección de la presente parte incluye libretos cuya música no figura aquí, pero que ofrecen verdadero interés artístico, histórico o geográfico; y cada uno va precedido de una breve nota explicativa que justifique su inclusión en el volumen.

SECCIÓN PRIMERA

LIBRETOS CUYA MÚSICA SE INCLUYÓ EN ESTE TOMO

I

LOS SEÑORES FINGIDOS.

(1753)

La pieza teatral titulada *Los señores fingidos* no es una tonadilla, sino un sainete lírico del cual se conservan inéditos, en la Biblioteca Municipal de Madrid, los correspondientes manuscritos literario y musical, aquél, anónimo, y éste, de don Antonio Guerrero. Pero dicha producción ofrece singular interés por introducir dos tonadillas de tipo primitivo, es decir, en forma de canciones sueltas; la una ocupa un lugar intermedio, y la otra, el epilogoal.

La correspondiente parte musical de *Los señores fingidos* dice en la portada del guión: "Voz y Vajo en la Música de el Saynete || yntitulado, los Señores fingidos con || V.^s y trompas, de el Sr. Ant.^o Guerrero. || 1753." Consta de los cinco siguientes números:

"A 4.^o", introductivo, con cuatro voces reales de canto, cuya letra dice:

Pues ya los rigores	vaya de bulla,
de ceños tiranos	de zambra y fandango,
alivios permiten	porque ajenos de tantas fatigas
a duros cansancios,	puedan hoy respirar los gitanos.

"A 4.^o", también con cuatro voces reales y con la siguiente letra, en molde literario de seguidilla, pero en corte musical de *Pastoral* y compás de seis por ocho:

Vivan nuestros señores	Vivan mil años,
que hoy esperamos,	y de salud revienten
pues el lugar del gusto	si no están malos.
se ve borracho	

Entre estos dos números hay un largo trozo declamado, aunque pudiera suponerse otra cosa al ver esta frase que una partichela consignó debajo del primero: "Y sigue adelante alis-tante" (*sic*).

"Seguidillas por a la mi re" en modo menor, con la letra:

Aquestas seguidillas	Vaya uno y otro,
son muy bonitas,	porque mi mosquetero
porque son garruchonas	se alegre un poco.
y son usías.	

"Tonadilla" intercalada en la obra con la letra:

Palomito de mi vida,	ru, ru, ru, ru,
¿por qué dejas tu paloma,	mi clamor te llama.
que se ríe si te mira,	¿Venirás, querido?
y si no te mira, llora?	No, no, no, no.
Ru, ru, ru, ru,	Mi amor se voló.
que de rama en rama,	

"Tonadilla" final con la letra:

En el puerto de la Habana	la pulida población.
una chusca se embarcó,	"Alarga la vela!"
y del mar en la campaña	"¡Iza la mayor!"
tormenta el bajel corrió.	"Tum, tum."
Y el chusco la dice,	Y aquí la tonada,
viendo su aflicción:	señor, acabó.

"¿Oyes, chusca? ¡Eh!

No te aflijas, no;
que si es que te ahogas,
aquí quedo yo."

Pero ya serenó el mar
y de Cádiz ya se ve

(*Canta otra.*)

En la popa y en las velas
luego el viento les sopló
y a violencia de dos vientos
en dos aguas naufragó.

A estos cinco números había que añadir un fandango, que se bailaba en la escena y que la orquesta tocaba de memoria, por lo cual no aparecen escritas las notas correspondientes.

La primera de estas dos tonadillas iba a cargo de un personaje femenino que había servido a cierto mayorazgo en Madrid, y ahora, en el pueblo, recordaba esa antigua canción. Al concluir de entonarla, otro personaje femenino daba su beneplácito diciendo:

Bien canta. Pida mercedes,
que sus solfas me han gustado.

La tonadilla epilodal contiene una reminiscencia de aquellos "bailes de bajo" constituídos por varias estrofas, cantada cada una por una intérprete distinta, y epilodadas con un estribillo

común a todas. Para preparar la audición de este número, decía un personaje que convendría cantar algo en la escena, pues así se lograría el perdón del auditorio, tras lo cual declamaban todos a una:

Pues vaya de tonadilla,
porque acabe en fiesta el chasco.

Los señores fingidos figura como "sainete" en el guión musical, y como "baile nuevo" en el manuscrito de la letra. Sometido el texto literario a la censura, don Nicolás González Martínez dictaminó el 10 de febrero de 1753: "Este baile de los señores fingidos no tiene reparo que impida la licencia para su representación; mandando V. S. que en los bailes de seguidillas no se exceda de lo decente, que tal vez sin intención de quien baila es inevitable en un puesto tan elevado, y la malicia suele atribuirlo a voluntariedad de quien se ve precisado a acomodarse al gusto de algunos de los que ven. Este es mi sentir." Entre los actores que representaron dicha obra figuraba el famoso *Entramoro*.

Aunque la portada del guión musical sólo advierte que esta producción está instrumentada para violines (en la forma abreviada V.^s) y trompas, existe además una partichela de "oboe y flauta", sin que ello significase que estos instrumentos tomaban parte simultáneamente en la ejecución, puesto que lo hacían alternativamente. El oboe tocaba el "a cuatro" introductivo, la "pastoral" y las "seguidillas". Los dos números que aquí hemos reproducido se confiaron al otro instrumento de "boca" citado, como se declara en la partichela bajo el epígrafe "Tonadilla con la flauta". Como en tantas producciones de aquellos tiempos, existen notorias divergencias por lo que se refiere al aire. Así, por ejemplo, la tonadilla primera comienza con un tiempo lento, que es "andante spacio" según unas partichelas, y "despacio" según otras. Y la tonadilla final comienza igualmente con un tiempo lento al que llaman "despacio" unas partichelas, y "largo" otras. También se registran desacuerdos debidos a omisión o mala colocación de accidentales en diversos papeles. Merecen señalarse en la primera de estas tonadillas el molde métrico, que introduce a veces el compás de 3/4 en el de 6/8, y el acompañamiento instrumental, donde se evoca el vuelo del pajarillo en rápidas escalas ascendentes y descendentes, que muestran reiterados intervalos de segunda aumentada entre el sexto grado y la sensible en ambas direcciones.

Para conocer otras circunstancias relacionadas con esta producción, entre ellas la modificación sufrida por su postrera pieza musical una vez transcurridos unos años desde aquél del estreno, véanse las páginas 106 y 107 del primer volumen de *La tonadilla escénica*.

VIDA Y OBRAS DE DON ANTONIO GUERRERO.

En diversos lugares de la presente obra y en mi libro *La Música en la Casa de Alba* he incluido noticias biográficas, algunas inéditas, de este compositor. Recordaré aquí en mención escueta, que nació en Sevilla y que actuó como guitarrista y músico primero de los teatros madrileños durante largos años. Tenía cerca de los ochenta de edad cuando falleció en Madrid. Era hermano del autor dramático y director de compañías Manuel Guerrero, así como también de Vicente Guerrero, oscuro artista que durante muchísimo tiempo actuó como músico segundo en las compañías madrileñas. Contrajo nupcias tres veces; siendo su primera consorte la afamada graciosa Isabel Cerquera, y su última consorte la cómica Antonia Orozco, que le dió tres hijas, llamadas Antonia, Alfonsa y Manuela, todas ellas dedicadas bien pronto a la vida teatral.

Guerrero compuso tonadillas de tipo primitivo, según se ha visto anteriormente, así como también otras encauzadas en moldes más amplios, cuyo ejemplo había suministrado Misón, si bien aquél puede considerarse como un hábil precursor del género teatral que tanta vitalidad había de tener durante medio siglo. Su fallecimiento acaeció en 1776.

La lista de obras compuestas por Guerrero y existentes en la Biblioteca Municipal figura en el primer volumen de la presente obra, páginas 341 a 343. Esa enumeración dejó pasar algunos deslices, pues se lee, por ejemplo, *La Adriana en los trabajos*, cuando debe decir *La aduana en los trajes*. Asimismo podría completarse con algún entremés, sainete y comedia, cuyos títulos no figuraban ahí.

Mediante la lectura de estas obras se ve que Manuel Guerrero, aunque músico secundario, no dejaba de tener aciertos, tanto al cultivar la nota folklórica, cosa que hacía frecuentemente, como al componer obras de su propio numen, en las cuales suele aparecer realizado el expresivismo. De todo ello su-

ministran pruebas palmarias las dos tonadillas insertas en el presente volumen.

II

UNA MESONERA Y UN ARRIERO.

(1757)

ELLA.

A los montes me salgo
por ver si encuentro
un alma que se duela
de mi tormento.
¡Ay de mí, que me muero!
Pero si no me engaño,
ya pasos siento.

EL.

1. Arre, pollino.
No te entres en la venta,
que no hay buen vino.
2. Anda, morena,
¡qué carita que tiene
la mesonera!
3. Digo, "Mi reina".
No responde, que dice:
"A esa otra puerta."

ELLA.

Usté, chusquito mío,
me quiere engañar;
pues, moreno del alma,
no lo logrará.

EL.

Pues, perla hermosa,
mude retaila (*sic*).
Oyeme un cuentecito,
perlita amada.

ELLA.

Por pasar un buen rato,
oiré la chanza.

EL.

- Un cuento quiero contarte,
que te dará gran placer.
Si me interrumpes el cuento,
al instante callaré.
1. Pues, perlita de mis ojos,

habrás cierto de saber
cómo un arriero de Andújar,
caminando a Santander,
encontró una mesonera
que le pareció muy bien.
La dijo que la adoraba.

ELLA.

Y ella le respondió...

EL.

(Hablado.)

¡Eh!

(Cantado.)

- Si me interrumpes el cuento,
al instante callaré.
Al instante, al instante callaré (*bis*).
2. "Aunque me ves arriero,
yo no soy lo que se ve.
Yo soy un alma y un cuerpo
que viene puesto a tus pies.
Como me quieras, te juro,
que siempre te adoraré."
La muchacha le responde.

ELLA.

Por ella yo lo di...

EL.

(Hablado.)

¡Eh!

(Cantado.)

- Si me interrumpes el cuento,
al instante callaré.
Al instante, al instante callaré (*bis*).

ELLA.

3. El cuento yo he de seguirle
porque yo también le sé.
Le dijo: "Señor compadre,
no se canse su mercé,
porque no siendo mi esposo

- ya puede echar a correr.”
 Con que aquestas condiciones...
- EL.
 Yo las admito a mí...
- ELLA.
 (Hablado.) ¡Eh!
- (Cantado.) ¡Eh!
- Si me interrumpes el cuento,
 al instante callaré.
 Al instante, al instante callaré (bis).
4. Yo tengo una condición
 como un diablo Lucifer.
- EL.
 Yo te quiero de esa suerte.
- Los dos.
 Pues el cuento acábase.
- Mosqueteros de mi vida,
 pedimos nos perdonéis.
 Para acabar, es preciso
 que puestos a vuestros...
- (Hablado.) ¡Eh!
- (Cantado.) digamos con alegría
 a todos: “Hasta más ver.”
 y en seguida, y en seguida yo me iré
 Vámonos a la venta, [(bis).
 cariño mío;
 pero a la tonadilla
 la daremos un vitor.
 Perdonadnos, queridos.
 (Hablado.)
 Chi, chi, chi, chi (bis).
 (Cantado.)
 Perdonadnos, queridos.

Una mesonera y un arriero es una tonadilla a dúo cuyo guión musical contiene debajo de este título el que dice *A los montes me salgo*, que es el del verso inaugural de la obra. Menciónase ahí a su autor bajo la forma ortográfica “Don Luis Missón”. Consta, por el reparto, que el papel de Mesonera fué encomendado a la “Sra. Portuguesa” (sobrenombre con que era conocida Casimira Blanco, la meritoria cantante no sólo de tonadillas, sino de zarzuelas, pues estrenó bastantes con letra de don Ramón de la Cruz) y la “Sra. Lavenana” (que es como habitualmente se escribía y pronunciaba el apellido de María Ladvenant, la ilustre intérprete de tragedias, comedias, intermedios jocosos, tonadillas, zarzuelas y óperas).

Dice la tradición que la primera tonadilla escénica fué escrita por Misón en 1757 para una función del Corpus, donde presentó “una nueva composición a dúo, que fué el modelo o principio de las que ahora se llaman tonadillas. Tuvo por argumento los amores de una mesonera y un gitano, y empezaba: “Ya viene Jusepillo — a la posada.” Interpretada esta obra por Teresa Garrido y Catalina Pacheco, una de las cuales hacía el papel de varón según costumbre de aquel tiempo, el propio Misón, y tras él Pla y Guerrero, siguieron componiendo más obras de esa índole.

Aunque faltan datos concluyentes, nos inclinamos a suponer que *Una mesonera y un arriero* tiene la misma música y análogo

asunto que *Ya viene Jusepillo*, pues a la sazón era corriente sustituir el carácter de un personaje, o modificar determinadas circunstancias de la acción escénica, para aumentar el interés literario de una obra teatral de este género, si su música, por lo atractiva, sobrevivía al reducido tiempo que las más de esas obras se mantenían en el teatro. En el segundo tomo de la presente obra presentamos algunos casos —que no eran los únicos— de esas modificaciones. Y dada la boga que obtuvo aquella producción misioniana, parece natural que fuese objeto de tal retoque. Un indicio, entre otros, que contribuye a suponerlo así es que ambas producciones comienzan con análogo molde métrico de seguidilla. También ambas desarrollan un asunto amoroso entre una ventera y el hombre de quien estaba enamorada y a quien conocía por haber hecho en aquella casa un alto en sus andanzas por carreteras y caminos.

Una mesonera y un arriero no hace concesiones al italianismo, pero sí al espíritu popular, manifestado muy especialmente en la seguidilla entonada por el arriero que los violines tocaban “punteado” para imitar los tañidos de guitarra, y en el dúo que ocupa la parte central, a la cual podríamos considerar como “copla”, aceptando una denominación que no tardó en arraigar sólidamente. El ritornelo, de marcadísimo sello instrumental, se repite con el aditamento de una melodía vocal cuando aparece la mesonera. Entre los aciertos que testimonian la fineza con que atendía Misón al expresivismo musical, destacaremos el silencio de la orquesta durante dos compases, en la “copla”, cuando, habiendo impuesto un interlocutor al otro el silencio bajo amenaza de interrumpir su relato, tal orden se quebranta merced a un impulso irrefrenable.

Esta tonadilla tiene un plan tripartito (introducción, parte central y número final), pero no se cierra con la seguidilla que durante muchos años parecía la conclusión obligada de esas obras menores. El canto es siempre a solo, salvo en el número postretero, que se decía a dúo. En algún momento la nota de la melodía confiada a la voz aparece escrita en dos octavas para que la intérprete eligiera lo que mejor se acomodase a su tesitura. Al duplicar la orquesta las notas del canto, no se atenía siempre a la exactitud en la duración de los valores; así, por ejemplo, el diseño de tres notas que en la voz está representado por una corchea y dos semicorcheas, en los violines pone la misma corchea con un puntillo y transforma las dos semicorcheas en

fasas. Como era usual a la sazón, hay número que, después de expuesto, se repetía tres veces, con otras tantas letras distintas. En todos ellos reina una sencillez llena de gracia y al mismo tiempo libre de todo virtuosismo vocal o instrumental. Como en tantas otras obras del propio Misón, aparece aquí la obligada onomatopeya, aunque reducido a la repetición silábica "chi, chi", la cual se declamaba sobre los acordes arpegiados de la orquesta, sin que tal artificio alcance la intención y la extensión con que aparece realzado en otras producciones del mismo artista.

La emoción que se desgaja de *Una mesonera y un arriero* acredita el alto espíritu de un creador que, usando medios tan sobrios, sabía comunicarles una fuerza expresiva de la mejor ley.

VIDA Y OBRAS DE DON LUIS MISÓN.

¿Cuándo y dónde nació don Luis Misón? Estas dos preguntas encierran otras tantas incógnitas, pues sólo sabemos que era catalán. ¿Dónde hizo sus estudios y cuándo vino a Madrid? Acaso lo averiguemos algún día; mas hoy por hoy seguimos ignorándolo. Las noticias más antiguas de Misón nos lo presentan ya como músico de cuerpo entero, que desplegaba habilidad suma bajo el doble aspecto de instrumentista y compositor. Iriarte, Samaniego, Cadalso y otros escritores contemporáneos suyos, lo ensalzaron debidamente. La leyenda le atribuye la creación de la tonadilla. Suyas son también otras producciones teatrales, en las que colaboró con libretistas tan excelentes como don Ramón de la Cruz. Asimismo son tuyas doce sonatas para flauta travesera, viola y bajo que descubrí en el Palacio de Liria, y de las cuales he hablado extensamente en mi libro *La música en la Casa de Alba*, y tuyas son varias producciones instrumentales, como aquel concierto para dos flautas traveseras que, unos veinte años después de su muerte, se tocó en un concierto público. Perteneció Misón, como oboísta y flautista, a la Capilla Real y al Teatro de ópera sostenido por el monarca, siendo con Herrando y Nebra, uno de los poquísimos músicos españoles que tuvieron la satisfacción de codearse con los intérpretes traídos del extranjero a fin de tocar en las funciones reales. Su fallecimiento, acaecido en Madrid el 13 de febrero de 1766, constituyó una gran pérdida para su país. Y con posterioridad a su muerte se le atribuyó la paternidad de obras que no había producido, como el melólogo *Guzmán el*

Bueno, que tiene letra y música de don Tomás de Iriarte, contribuyendo Soriano Fuertes a la divulgación de tan errónea información. De nuestros días son varias no menos erróneas, debidas al señor Salazar, pues dice que ciertas zarzuelas de Misón pertenecían al “tipo neoclasicista”, y afirma, con referencia a otras tonadillas del mismo, que eran “del más neto sainetismo”: bastará recordar que, en efecto, el concepto “neoclasicista” ha sido puesto en circulación desmedida por el vocabulario filarmónico contemporáneo, sin que, por lo acrónico, pueda recaer sobre esas zarzuelas, cuyo valor no podemos juzgar hoy, porque todas están perdidas y sólo se conocen los títulos de las correspondientes obras; y por otra parte lo del “neto sainetismo”, aplicado a lo musical constituye una aberración tan grande como lo sería, por ejemplo, alabar en un sainete de don Ramón de la Cruz su “neto sinfonismo” o su “neto sonatismo”, ya que la cualidad de lo sainetesco debe referirse a la letra exclusivamente, pero jamás a la música.

Dimos en las páginas 343 a 345 del primer volumen una lista de obras musicales de Misón cuyos manuscritos se cobijan hoy en la Biblioteca Municipal de Madrid. A ellas deben sumarse las tonadillas *Los pillos y una dama* y *El puerto*. Advertiremos de paso que la obra titulada *El gracejo en la demanda, todo es una mogiganga*, aparece registrado como sainete de acuerdo con la catalogación establecida en la Biblioteca Municipal de Madrid, aunque se trata de un “fin de fiesta”.

Puede formarse una idea de lo mal conocida que es la producción misoniana cuando se recuerda que Mitjana, en su aportación a la *Histoire de la Musique et Encyclopédie du Conservatoire* (Delagrave, editor; París), declara que de Misón únicamente se conocen cuatro tonadillas, cuyos títulos son *Lo que puede verse en la calle de la Comadre el día de la Minerva*, *La queja a los mosqueteros*, *El maestro de baile* y *Las cabezas de peluca*; y que entre las anónimas existen tres cuya autenticidad misoniana le parece indiscutible, a saber: *La tonadilla del pintor*, *Un palurdo, un ganso y una limonera* y *Los negros*: cuando en realidad se aproxima al centenar la cifra de las conservadas en la referida Biblioteca Municipal. También menciona Mitjana tres zarzuelas de Misón conocidas tan sólo por sus títulos: *Eco y Narciso*, *El triunfo del amor* y *Piramo y Tisbe*; a ellas debe agregarse otra zarzuela suya que se halla en igual caso, pero cuyo libreto nos es conocido. Se

titula *El tutor enamorado*, y se representó en 1764 con letra de don Ramón de la Cruz.

Para concluir estos puntos biográficos reproduciremos el siguiente valioso juicio que recogí de labios de don Emilio Cotarelo y Mori: "Misón y Esteve han sido, respectivamente, el Lope de Vega y el Calderón de la Barca de la tonadilla escénica".

III

LA MAJA LIMONERA.

(Hacia 1765.)

ELLA.

1. Yo no estimo, señores,
a los remajos
que enamoran con flores
sin dar un cuarto,
que mis cariños,
que mis amores
tan solamente quieren
cuando hay doblones.
2. Como soy naranjera,
me vengo al Prado,
y ha dado en perseguirme,
un cierto majó.
Mas ya le miro;
mas ya le veo.
Por si acaso se arrima,
aquí me siento.
1. A mis ricos limones.
Vamos, muchachos,
que los tengo regordos
como caballos.
¿Quién me los toma?
Vamos a ellos,
que se van acabando
y son muy buenos.

EL.

2. Esta maja me lleva
al retortero.
quiero decirla amores
y que la quiero.
Pero es el cuento,
pero es el caso,
que ella no ha de sacarme
siquiera un cuarto;
porque yo estimo,

porque yo quiero,
más que a todos vosotros,
a mi dinero.
Chi, Chi. Qué dichosa 'será el alma,
¡Ah! ¡Ah! Hermoso imposible bello,
que logre ser de esos ojos
fino y absoluto dueño.

ELLA.

Oiga usted, señor usía,
pues que tan tierno le veo,
¿trac usted, para quererme,
las finezas del dinero?

EL.

¡Ah!, ¡Ah! Traigo para dedicarte
¡Ah!, ¡Ah!, un afecto verdadero
y una fina voluntad
con que servirte deseo.

ELLA.

Malo, malo va el ajo.
Malo, malo va el cuento,
pues le pido y responde
sin entenderlo.

Oiga usted, señor majó,
que sepa quiero
que yo busco pesetas,
y no requiebros.

EL.

Malo va esto.
Mucho me aprieta;
mas mi bolsa está siempre
quieta que quieta.

2. Mi corazón amante,
dueño del alma.

en continuos suspiros
por ti se exhala

ELLA.

Erre que erre.
Dale que dale.
Si la bolsa no suelta,
puede marcharse.

EL.

3. Yo no tengo, mi vida,
siquiera un cuarto.
En cayéndome un terno
te daré el ambo.

ELLA.

Déjeme luego.
Hágame paso.
Si tan largo lo lleva,
vaya a los diablos.

EL.

Detén los pasos,
Espera, aguarda,
que faltan seguidillas
a la tonada.

ELLA.

A todo me convengo,
que esto fué chanza.
Pues vayan, mosqueteros,
las seguidillas guapas.

Oídías, mosqueteros.
Silencio y vayan.

Seguidillas.

Los dos.

Oigan, oigan, señores:
Oigan, madamas;
que entre majas y majos
aquesto pasa.

ELLA.

Llega un majo como éste
a una muchacha,
y engañarla procura
sin darle blanca.

EL.

Cuántas hay como aquésta
tan buenas maúlas,
que tan sólo nos quieren
por lo que sacan.

Los dos.

Y así, queridos,
tened cuidado
para cuando os suceda,
saber libraros.

Aquí se acaba,
Perdonad, queriditos,
las muchas faltas.

La maja limonera es una tonadilla a dúo donde contrastan el espíritu popular, representado por una descocada vendedora callejera de limones, y el espíritu distinguido, representado por un "usía" educado y ganguero, a quien pone en ridículo cierta afectación bien poco adecuada para armonizarse con las exigencias puramente materialistas de la limonera. Las seguidillas finales, aunque ajenas a la acción representada, tienen relación con ese asunto, pues lo comentan graciosamente, advirtiéndole que se dan frecuentes casos como aquel que acaba de oír el público.

El ritornelo instrumental se repite con el aditamento de una melodía vocal cuando aparece la vendedora, ateniéndose a un procedimiento que venía empleando Misón. También tras este preámbulo vienen unas seguidillas que los violines tocaban "punteándolas" para imitar la guitarra, con lo que se reforzó el sello popular de la correspondiente melodía. El número central —que

podríamos denominar “coplas”— es de una exquisita finura en el contraste que representa para realzar, con depurado expresivismo, el espíritu de los respectivos interlocutores y las palabras que en cada momento decían ambos.

También aquí vemos el plan tripartito (introducción, parte central y pieza conclusiva) y también aquí el canto es siempre a solo, salvo en el número postrero, que se decía a dúo. Las duplicaciones de las notas de la voz en los instrumentos orquestales muestran algunas irregularidades, por no coincidir la duración de los valores respectivos, aunque sí la línea melódica. Así, por ejemplo, ciertas partes de compás ternario que en la voz están representadas por una negra y una corchea, en la orquesta aparecen con los valores invertidos, es decir, convirtiendo la negra en corchea y transformando en negra la corchea siguiente. Hay número que se cantaba hasta tres veces con otras tantas letras sucesivas.

La agógica ofrece precisiones minuciosas, como la del “andante allegreto” que inaugura la obra; mas al mismo tiempo formula curiosas vacilaciones, como aquella que dió lugar a que las “coplas” consignasen tres tiempos simultáneamente, pues debían tocarse “andantino” según el violín primero; “andante” según el violín segundo, y “andante poco” según el bajo, palabra, esta última, que englobó el violón y el contrabajo, según tradicionales usos. La dinámica realza el expresivismo con sus constantes alternados de “fuertes” y “pianos” en las “coplas”. Son interesantes la onomatopeya “¡Chi!” y la interjección “¡Ah!”, todo ello declamado sobre la orquesta, lo cual contribuye a aumentar el encanto de la obra.

La maja limonera exigía además de los violines, las trompas en todos los números, así como los oboes en el inicial y el postrero. Debió de estrenarse hacia 1765, como lo acreditan la escritura del manuscrito y el desarrollo de la obra; y consta que gozó de gran éxito, repitiéndose durante años con regocijo general del auditorio.

VIDA Y OBRAS DE DON PEDRO ARANAZ.

Fué don Pedro Aranaz y Vides uno de los más ilustres compositores de música religiosa durante la segunda mitad del siglo, y didáctico de reputación no superada en sus días. Nació en Tudela (Navarra) el año 1742, lo cual explica el sobrenom-

bre *Tudela* con que figura en algunas tonadillas. Durante ocho años actuó como colegial infante en la catedral de Zaragoza, estudiando con don Luis Serra (personalidad a quien hemos presentado en el primer volumen de esta obra como autor de "tonadillas" religiosas escritas para el templo del Pilar). En 1763 merece los más altos calificativos al hacer oposiciones como maestro de capilla de Santo Domingo de la Calzada. En 1768 obtiene la más alta graduación en oposiciones análogas de Zamora. En 1769 consigue análogo éxito en Cuenca —ciudad en donde casi siempre desempeñó el cargo hasta su fallecimiento, es decir, durante unos cuarenta años— y su reputación nunca palidece, sino que se difunde cada vez con más vigor. Por eso en 1774 y 1778 le ofrecieron respectivamente la dirección de las capillas musicales en las catedrales de Pamplona y Zaragoza *ad honorem*, sin que aceptara una ni otra. En 1780 oposita en Toledo, obteniendo la más alta graduación, mas no la prebenda. En 1781 el cabildo de Avila le ofrece la dirección de la capilla, para lo cual le bastaría redactar un memorial; pero Aranaz prefirió seguir en Cuenca. Y al siguiente año, aquel mismo cabildo le nombra juez único y examinador de las oposiciones. No transcurre mucho tiempo sin recibir otra oferta análoga: ahora la formula el Cabildo de Segovia, y Aranaz acepta la dirección de la capilla, aunque por muy poco tiempo, pues ello le imponía un trabajo bien duro, y bien pronto retorna a Cuenca. En los años sucesivos, también le ofrecen análogos puestos los cabildos de Oviedo, Sevilla y Toledo, pero todos reciben otras negativas. Los cabildos de Granada, Salamanca y Murcia, además del de Avila, le nombran examinador único para cubrir vacantes, en atención a su rectitud y su talento. Sus composiciones religiosas se difunden por todas las poblaciones españolas, nutriendo los repertorios de catedrales, iglesias, conventos y monasterios, singularmente el de El Escorial.

Aunque F. G. Fétis afirma que don Pedro Aranaz nació en Soria, ya queda expuesto que era navarro, como Laserna, y de Tudela, cosa que apuntaba Saldoni, quien además dice acerca de aquel músico: "Aranaz escribió siempre en el género fugado; pero después se dedicó mucho al libre o suelto, tal vez por la amistad que adquirió con *El Españolito*... Realmente era hombre de gran talento, pues influyó mucho para que se imprimiera en la música sagrada de su tiempo un carácter de progreso que en sus obras particularmente está muy marcado." También es

cribió Aranaz un valioso opúsculo titulado *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta*, y un *Plan de ejercicios para oposiciones de maestros de capilla*, que reprodujo Soriano Fuertes en el tercer tomo de su *Historia de la Música Española*. Eslava incluyó varias composiciones de Aranaz en su *Lira sacro-hispana*. Pedrell y Mitjana se han ocupado también con elogio de este compositor, aduciendo datos biográficos, en los que puede advertirse alguna divergencia en relación con lo cronológico.

Aranaz fué sacerdote. En los primeros años de su carrera artística, es decir antes de dedicarse plenamente a la eclesiástica y a las funciones de maestro de capilla, había compuesto algunas tonadillas celebradísimas, entre las cuales descuella *La maja limonera*, que durante mucho tiempo se ha mantenido en el repertorio, sin que figure el reparto en el manuscrito musical utilizado en esta transcripción.

He aquí la lista de tonadillas compuestas por Aranaz, cuyo manuscrito figura con su nombre, o con el del lugar de su nacimiento, y aun en algún caso con ambas menciones, bajo la forma "Aranaz, alias Tudela", en la Biblioteca Municipal de Madrid:

Aquí, señores, vengo a cantaros.

Aquí viene, señores, la Lorencita.

El chasco del mesón.

El chasco del perro.

El chasco del viejo.

El chusco y la maja.

Los dos majos.

El gallego.

La limera beata.

La maja limonera.

¡Oh, suerte tirana!

Dos payos y dos soldados.

Las quejas y las satisfacciones.

El remedo de los locos.

La satisfacción de los amantes.

Los usías y la encerrada del viejo.

Yo soy una muchacha.

Además se conserva la música de la comedia *Ipsipile*, bajo la paternidad de "Tudela".

Señalaremos, de pasada, que fué muy grande la fecundidad

de Aranaz como compositor de música religiosa. Solamente la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial conservaba más de 150 obras suyas. Hay, entre las mismas, diversos "villancicos", donde seguramente no faltarán "tonadillas", pues algunos recordarían el plan impuesto por su maestro don Luis Serra, celebrado autor de "Villancicos de tonadillas", como dijimos en el primer volumen de esta obra. La lista detallada de esas obras religiosas de Aranaz puede verse en el Catálogo formado por don Cosme José de Benito, el cual se conserva, inédito, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

IV

SALGO A CANTAROS O TONADILLA DE LAS SEGUIDILLAS
DEL APASIONADO.

(1768)

1. Quiero contaros,
mosqueteritos,
cuatro palabras
por divertirlos.
Mas si no logro
lo que pretendo,
disimuladme
como discretos.
Que va se ve,
claro está
que cierto es
que no sé más.
Si no les gusta,
luego me iré;
mas pues que callan,
proseguiré.

Sepan, señores,
que la otra tarde
me dió la gana
de ir a pasearme.
Cuando ya estaba
muy peripuesta,
oigo que suben
por la escalera.
Llamaron, pues;
yo me enfadé
y fuí allá
a ver quién es.
Abro la puerta

y pregunté,
y me responden
lo que aquí oiréis.
3. "Sepa, señora,
que yo le traigo
aquí metido,
muy bien tapado,
un papelito.
Me han encargado
que se lo entregue
a usted en su mano."
Yo le tomé.
Luego le abrí
y vi que allí
yo me encontré
las seguidillas
que allí veréis.
Porque las oigan,
las cantaré.

Seguidillas.

Oigan, oigan, señores,
como se explica
el mocito que ha escrito
las seguidillas.

Oigan, pues, que
así principian:

"Sepa, señora mía,
que apasionado

de sus bellos luceros,	su Apasionado."
ha procurado	Y si es que os gusta,
hacer este juguete	yo, agradecida,
para obsequiaros.	os cantaré juguetes
De usted quien más la estima,	todos los días.

Salgo a cantaros es una tonadilla a solo que ofrece una interesante muestra de aquellas producciones breves en tipo de "juguetes", donde se prescindió de la forma tripartita, para adoptar un plan bipartito. Su título exacto, tal como lo consigna la portada del correspondiente guión manuscrito de la parte de voz y bajo, es el que sigue: "Tonadilla a solo de las seg.^s del Apasionado con V.^s y trompas. Salgo a cantaros. Para Gabriela Santos. De Jacinto Valledor. 1768". *Salgo a cantaros* puede considerarse como una adulteración del primer verso de la obra, el cual dice "Quiero cantaros". "Las seguidillas del apasionado" constituyen el segundo y postrer número de la composición, tomando su nombre por el asunto que las mismas refieren; bien entendido que, en casos como éste, la voz "apasionado" no era sinónima de "enamorado", sino de "partidario" o "entusiasta", cuando guardaban relación con actores o actrices.

Cotejando diversas partichelas se advierten al punto dos cosas: vacilaciones para señalar la índole genérica de esta obra, y volubilidad, en cierto modo justificada por lo que respecta al título individual de la composición. En efecto, unas partichelas denominaron "tonadilla" a esta obra; pero otras la denominaron "juguete". Por otra parte, el doble título consignado más arriba no reaparece en las diversas partichelas, pues unas dicen "Salgo a cantaros"; varias, de acuerdo con el verso inicial, dicen "Quiero contaros", con la particularidad de que después de haberse escrito "cantaros", la primera letra *a* se cambió por una *o*; y algunas se limitan a decir "Tonadilla de las seguidillas de un apasionado".

Ofrece interés histórico *Salgo a cantaros*, aparte su valor como ejemplo característico de la época para representar a una actriz nueva, pues es una de las primeras, o tal vez la primera, de las tonadillas escritas por Jacinto Valledor.

Su ritornelo inaugural, muy amplio, expone con ligeras variantes lo que constituirá la totalidad del primer número. Es interesante el breve prelude instrumental de las seguidillas, las cuales introducen después en su parte central otra frase, lo que da un modelo primitivo de las seguidillas en tipo ternario (A B

A), estudiadas detalladamente cuando examinamos la morfología del género tonadillesco, en el segundo volumen de esta obra.

La adaptación de la música a la letra quebranta la prosodia, de un modo sistemático, en esa parte central de las seguidillas, convirtiendo las palabras llanas en voces agudas por el singular modo de cargar el acento silábico. Sobre estas libertades, y otras muy frecuentes, sobre todo en la cadencia final de las seguidillas, también se ocupa con extensión el mismo volumen.

La agógica testimonia inseguridades, como era corriente a la sazón en muchas obras musicales de los teatros madrileños. Así, por ejemplo, el número inicial de *Salgo a cantaros* exige un “allegretto” según el guión, y un “allegretto vivo” según algunas partichelas. Las seguidillas reclaman un “andantino” y un “andantino moderato”, respectivamente, al comienzo; y para la breve parte central que en ellas aparece como enquistada se requiere un “vivo no mucho” según el guión, un “andante vivito” según el violín primero, y un “vivo” según el violín segundo.

Salgo a cantaros tiene partichelas de violines y trompas. A no dudar obtuvo gran éxito, y fué utilizado para presentar a alguna otra cantante, además de Gabriela Santos, radicando su mayor interés en el número final de la obra. Todo esto se deduce al advertir que existe un doble juego de partichelas, donde no se da el título primitivo, sino este otro: “Tonadilla de las seguidillas del apasionado”, y al observar que la portada del guión musical incorporó a su título la interlineación “de las seguidillas del apasionado”, también autógrafa de Valledor, como todo el manuscrito, pero con trazo y tinta que demuestran no haber sido escrito todo ello en el mismo instante.

VIDA Y OBRAS DE DON JACINTO VALLEDOR.

Felipe Pedrell dió en su *Teatro lírico anterior al siglo XIX* una extensa biografía de Valledor y publicó su tonadilla de gran espectáculo *La cantada vida y muerte del General Malbrú*. En nuestra obra, especialmente en su primer tomo, también hemos insertado nosotros noticias y documentos inéditos referentes a este veterano músico, que ya había hecho sus primeras armas en 1768 como compositor tonadillero con la producción que reproducimos en este volumen o acaso con alguna anterior; que se granjeó solidísima celebridad en Barcelona, por lo cual fué

traído, contra su voluntad, para servir en Madrid; que aquí tuvo éxitos como el de su tonadilla sobre Malbrú, sin que, a pesar de todo, lograrse nunca ocupar el alto puesto a que tenía derecho perfectísimo y que había disfrutado en Barcelona; y que finalmente murió poco menos que en la miseria, tras una vida de cerca de cuarenta años dedicados a una desagradecida carrera, como músico al servicio de las compañías teatrales, en donde, salvo el tiempo de actuación barcelonesa, desempeñó siempre funciones secundarias.

Hasta ahora sólo he logrado hallar dos libretos de tonadillas, impresos en el siglo XVIII, sin ir ligados ni referidos a otras producciones teatrales, y precisamente ambos tuvieron por compositor a este músico, nacido en Madrid el año 1744 y fallecido en la misma capital hacia comienzos de 1809. Dichos libretos datan en 1778, siendo sus títulos *El eclipse* y *La italiana y el español*. De este último daremos noticias detalladas más adelante, al comentar la tonadilla *El majo y la italiana fingida*, con música de Laserna. El señor Salazar, en su pintoresco artículo tonadillófono, ha mencionado a Valledor, para decir que con él comenzó la decadencia de las tonadillas después de haber disfrutado estas producciones sus mejores momentos con Misón, Esteve y Laserna, sin que demuestre dicho cronista musical tener más datos de Valledor que los recogidos en su *Malbrú*. Tal afirmación se derrumba por su propio peso, al considerar que Misón, Esteve y Laserna llenaron todo el ciclo de la tonadilla desde sus años infantiles (descontando algunas obras del precursor Guerrero) hasta su decadencia mas absoluta, ya que los tres fueron las figuras principales de esa manifestación artística, y que, por otra parte, cuando Valledor compuso su *Malbrú*, no hacía aún treinta años que Misón había debutado y faltaban cerca de otros treinta años para que Laserna pusiera su talento senil al servicio de esta clase de obras, que habían tenido en él un celoso cultivador durante bastantes lustros. Tan descabelladas afirmaciones históricas revelan una vez más la incompreensión cronológica del cronista que tan livianamente las formuló.

En la pág. 364 del primer volumen hemos dado una lista de las producciones de Valledor que guarda la Biblioteca Municipal de Madrid. Deben agregarse a la expresada relación las siguientes tonadillas: *La rosquillera*, *Salgo a cantaros* y *El terno*.

V

EL CANAPÉ.

(1769)

Un canapé he comprado
esta mañana,
y me ha dicho todito
lo que le pasa
con la dueña primera,
que era madama
de un cierto cortejante
muy cortejada.
No sólo quien descubre
son las criadas,
que ya hasta los asientos
todo lo parlan.

Mi canapé me ha dicho
todas las faltas
y las sobras que había
en la otra casa;
lo que hacen y dicen
galán y dama,
y en especial si encima
de él se sentaban.
Oídllos, mosqueteros,
que así empezaba
a contarme sus cosas
esta mañana.

1. Cuando llegaba a verla el cortejo,
iba muy tierno, pues así se ve,
y con el sombrerito en la mano
la ceremonia: "A los pies de usted."
La decía a su doncella:
"Muchacha, levántate,
y arrima un asiento aquí,
que se siente su merced."

Esto me cuenta
mi canapé,
y otras cositas
que yo me sé.

2. El se sentaba y ella decía:
"Jesús, señor, qué triste está usted.
Mi maridito ya no está en casa.
No tiene nada por qué temer."
Luego decía: "Muchacha,

vete allá dentro a coser,
porque tengo yo que hablar
con el señor don José."

Esto me cuenta, etc.

3. Se marchaba la doncella fuera
y se acababa ya lo cortés;
ahora se hablaban de tú por tú,
que ya no había nada de usted.
Ella decía: "Pepito."
El la respondía: "¿Qué?"
"Me quieres mucho, mi vida?"
"Sí que te adoro, mi bien."

Esto me cuenta, etc.

4. Luego le decía la madama:
"Vámonos de aquí al canapé, [no.
porque este asiento ya no está bue-
Vámonos, dueño; prestito ven."
Se tomaban de las manos
y se ponían de pies.
Hacia el canapé se iban
y se sentaban en él.

Esto me cuenta, etc.

5. Y sentaditos como ya estaban
hablaban, tiernos, de su querer,
pero en todito sencillamente,
y todo iba a la buena fe.
Ella ponía el brazo así
y se recostaba en él.
Se decían cuatro cosas
y otras veces más de diez.

Esto me cuenta, etc.

Todo se parla, todo se cuenta.
No hay caso oculto que no se sepa.
Cuidado, madamas, con vivir alerta,
y nunca fiarse de cosas como éstas.
Y para que no cause esta idea,
oigan las seguidillas, que así se em-
[piezan

Seguidillas.

1. Cuando está alguna dama

con su cortejo
 (cabal que así sucede
 lo mismo que lo cuento)
 a solas en sus glorias,
 son sus contentos.
 Y en sintiendo algún ruido
 se asustan con miedo.
 Ella le dice al majo:
 "Don Juan, ¿qué será esto?
 ¡Ay! Mi marido viene.
 ¡Pobre de mí! ¿Qué hacemos?
 ¡Ay, don Juan de mi alma!
 Yo me muero, me muero."
 El majo se acobarda,
 y asustado y perplejo,
 anda dando mil vueltas
 dentro del aposento.
 Nunca hay gusto cumplido.
 Todo tiene su infierno.
 Madamas mías, cuenta
 con este cuento,

que el cortejo ocasiona
 tales extremos.

2. Otros cortejos,
 aunque ven al marido
 se están muy quedos.
 No hacen altos de ruidos
 y las damas, sin miedo,
 les dicen que no teman,
 que allí no están violentos.
 "Si mi marido viene,
 bien sabe lo que hacemos.
 De susto no le coge.
 El no repara en eso.
 Mi marido es buen hombre.
 Por eso yo le quiero.
 Y bien sabe que estamos
 dentro del aposento."
 Este es gusto y después
 todos tienen su infierno.
 Madamas mías, cuenta
 con este cuento.
 que el cortejo ocasiona
 tales extremos.

El canapé es un curioso modelo de las tonadillas narrativas a solo, con seguidillas finales que generalizan el caso individual presentado en la obra. Tiene un amplio ritornelo, con aquella línea melódica que en seguida cantará la intérprete. Sometido al plan tripartito habitual, la pieza que servía de enlace entre la parte primera y las "coplas" —nombre, este último, que tampoco aquí aparece designado expresamente todavía—, evitó la forma métrica de la seguidilla, así como el acompañamiento "punteado" de los violines, pero tiene un manifiesto sello folklórico y pide una interpretación "picada".

Como diversas tonadillas que se han mantenido en el repertorio durante largo tiempo, *El canapé* ofrece un caso curioso de supresiones y sustituciones. Así, por ejemplo, con referencia a las "coplas", dice su guión de voz y bajo: "Repíte cuatro veces más"; pero en la práctica convino reducir la duración, por lo cual las partichelas consignan: "Al : S: dos más." Algún diseño melódico de la parte vocal presenta dos breves líneas melódicas simultáneas, apareciendo tachada una de ellas, para acomodar a las facultades de una nueva intérprete lo que, habiendo sido fácil o cómodo a su antecesora, ahora parecía difícil o peligroso. No faltan divergencias de tonalidad entre los diversos papeles:

así un trozo que el guión de voz y bajo presentaba en *re* menor, aparece escrito en *la* menor para la cuerda. Cierta número da en el bajo una coda instrumental con doce compases más de los que contienen los violines.

El contraste más palmario pesa sobre las seguidillas epilogales, pues hay dos diferentes, hallándose la una en el guión de voz y bajo, y la otra en las partichelas. Esto atestigua el interés de *El canapé* en lo fundamental, ya que no en lo accesorio, o sea en aquella pieza despegadiza que lo remataba y que fué sustituida por otra para preparar una de las numerosas “reprises” de esta tonadilla.

Sufre algunos quebrantos la concordancia entre la línea vocal y la instrumental, cuando son ambas comunes. Así, por ejemplo, el giro melódico de un compás ternario que en la voz abarca cuatro semicorcheas y una negra seguidas de un silencio de negra, está representado en los instrumentos por cuatro corcheas (es decir, duplicando la duración de los valores) y una negra, la cual ocupa el lugar del silencio exigido a la cantante.

La agógica reveló vacilaciones, como la de imponer en unas partichelas el “allegro”, y en otras el “allegretto”, para determinado número; o el “allegro” y el “allegro no mucho”, respectivamente, en otro número. Faltan los primores de dinámica, salvo en el ritornelo de las seguidillas, que sólo conocemos por su versión de voz y bajo, estando incompletas, desgraciadamente, por la causa antedicha, como lo están igualmente las seguidillas de las partichelas. La orquesta requería la cuerda, trompas y oboes; pero los instrumentos de “boca” guardaban silencio en el número central.

Cantó esta obra, entre otras artistas, la famosa Mariana Alcázar, la rival de María Ladvenant —citada en estas páginas anteriormente, al comentar *Una mesonera y un arriero*, de Misón, resucitándose con esa competencia los bandos famosos de *chorizos y polacos*.

VIDA Y OBRAS DE DON JOSÉ PALOMINO.

En España y Portugal se habló mucho de don José Palomino. En España, durante sus años mozos. En Portugal, cuando, llegado a una edad madura, sus dotes de violinista y de compositor, por las cuales era doblemente estimado en Madrid, le valieron un honroso puesto, a saber: el de “Virtuoso Instrumentista de la

Real Capilla de Su Majestad Fidelísima”, como reza la portada de un manuscrito musical suyo, cuya existencia había pasado inadvertida hasta ahora, y que tengo la satisfacción de ser el primero en señalar. Ese manuscrito se halla hoy en la Biblioteca del Duque de Fernán-Núñez, y es un “dramma per música” en dos partes, titulado *Il ritorno di Astrea in terra*, habiéndoselo cantado el 15 de abril de 1785 en el palacio del excelentísimo señor Conde de Fernán-Núñez, embajador en Lisboa, para festejar un doble enlace matrimonial de príncipes portugueses y españoles. Otras obras menos extensas del mismo Palomino, también manuscritas y hasta ahora inadvertidas, se hallan en la referida mansión prócer, y de ellas me ocuparé más detalladamente en momento propicio, limitándome por hoy a señalar también su existencia, para demostrar con esto la importancia que al músico tonadillero don José Palomino se le concedió por altísimos círculos sociales de una corte extranjera. También, de pasada, recordaré el prestigio que como profesor de violín alcanzó este compositor español en la capital portuguesa. A José Palomino, en efecto, alude Michelangelo Lambertini, de Lisboa, en su contribución portuguesa a la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire de la Musique* (Delagrave, editor; París) cuando manifiesta que durante todo el siglo XVIII Portugal contrató a artistas de todas partes —españoles, alemanes, franceses e italianos sobre todo— para el servicio del teatro y del culto; al añadir unas líneas más abajo que en el teatro de San Carlos de Lisboa había numerosos coristas italianos y españoles, formándose la orquesta con profesores italianos, y que para las demás manifestaciones musicales se contaba con un número cada vez mayor de violinistas españoles; y al exponer, por último, que el más insigne de los violinistas portugueses a la sazón fué José María de Freitas, distinguiéndose como concertista y como compositor, después de haber estudiado el violín con el maestro español José Palomino.

Saldoni da extensas noticias de Palomino, que se pueden resumir así: Nació en Madrid en 1755 y falleció en Las Palmas en 1810. Fué discípulo de Hita para la composición. Muy joven aún, se opone a una plaza de violín de la Real Capilla, y aunque tenía tan pocos años, produjo extraordinario efecto, por lo cual se le propuso para esas tareas, que desempeñó durante algún tiempo. Obligado a refugiarse en Portugal por un desagradable acontecimiento de familia, el Príncipe Regente le

nombró primer violín de su Real Cámara. Encárgale nuestro embajador de dirigir las fiestas, así como también de componer la música del citado “dramma”, y todos quedaron satisfechísimos, por lo cual se le regaló una hermosa caja con cuatro mil duros, señalándole entonces el rey, sobre su sueldo, pensiones particulares para Palomino, para su esposa y para su hija, y poniendo por añadidura a su disposición calesa y lacayos de la Casa Real. Compuso también bastante música religiosa. Al refugiarse en el Brasil la familia real portuguesa, huyendo de las bayonetas napoleónicas, su capilla musical se deshizo. Entonces Palomino aceptó el puesto de maestro de Capilla que le ofreciera el cabildo de Las Palmas, con un sueldo anual de 15.000 reales en metálico y 5.000 en trigo. Sólo durante unos dos años desempeñó ese puesto, porque en abril de 1810 bajaba al sepulcro, víctima de una afección del pecho bastante antigua.

Por estas noticias se deduce que *El canapé* es la obra de un muchacho precoz, el cual poco después abandonaba la música tonadillesca para dedicarse a otros menesteres filarmónicos.

La Biblioteca Municipal de Madrid conserva tonadillas de José Palomino, de Antonio Palomino y además de un Palomino cuyo nombre de pila no se cita. En el primer caso se hallan, además de *El canapé*, las tituladas *A cantar va Joaquina* y *El chasco del forastero*. En el segundo, *El cortejo de la amiga* y *El cuento de la amiga*. Y en el último, *El autor de Florencia*, ¡Ay, qué gracia!, *La maja del rumbo*, *Vaya de caso* y *La vieja y la tonta*.

Es Palomino uno de los autores representados con tonadillas en el inventario de los fondos musicales hecho al fallecer el XII Duque de Alba, siendo de advertir que con estas producciones líricas y otras zarzuelas españolas alternaban en aquella mansión prócer variadas obras de Vivaldi, Bach, Corelli, Teleman, Stamitz y Grétry, entre otros.

VI

LOS VAGAMUNDOS Y CIEGOS FINGIDOS.

(¿1772?)

(Las palabras y frases que van encerradas entre paréntesis en esta obra, se declamaban, en vez de cantarse.)

ESCENA I

MARIDO.

(¿Qué?)

MUJER.

MUJER.

1. ¿Sabes qué digo, Manolo?

Que al Prado te han de llevar.

MARIDO.
(¿Y por qué?)
MUJER.
Porque eres un vagamundo...
MARIDO.
(Ezo ez falzo).
MUJER.
y todos en eso están.
MARIDO.
(¿Quién lo ha dicho?)
MUJER.
Cuenta que si los soldados...
MARIDO.
(¿Qué tenemoz?)
MUJER.
te llegan la mano a echar...,
MARIDO.
(¡Deja que pillen!)
MUJER.
te hemos de ver en el Prado
MARIDO.
(¡Qué Prado ni qué demonioz!)
MUJER.
de una carreta tirar.
MARIDO.
(¡Que tiren loz buceyz, chiquilla!)
MUJER.
Y allí te harán trabajar.
2. Yo tengo un gran pensamiento...
MARIDO.
(¿Y cual ez?)
MUJER.
que al punto te ha de gustar.
MARIDO.
(Conforme zea).
MUJER.
Ahora vendrá aquí mi prima...
MARIDO.
(¡Buen zujeto!)

MUJER.
y nos acompañará.
MARIDO.
(¿Y qué hemoz de hacer?)
MUJER.
Diremos que ciego eres.
MARIDO.
(¿Qué me la queréiz pegar?)
MUJER.
Nosotras tuertas no más.
MARIDO.
(¡Pedrá en el otro!)
MUJER.
Llevaremos la *vigüela*.
MARIDO.
(Zi yo no la zé tocar).
MUJER.
Y unas coplas cantarás.
MARIDO.
(¡Zi tengo maldita voz!)
MUJER.
Y pesetas ganarás.

ESCENA II

PRIMA.
3. ¿Qué hay de nuevo, prima mía?
MARIDO.
(Bien venida, chiquilla).
MUJER.
Manolo ha de hacer papá.
MARIDO.
(Ezo al instante).
MUJER.
Y a las dos de lazarillos...
MARIDO.
(¡Qué buenoz angelitoz!)
MUJER.
dice que quiere llevar.

MARIDO. (Andaréiz vozotraz).	MARIDO. (Tiene razón)
MUJER. Porque si no en San Fernando... Pues vámonos a ensayar.	LAS DOS.
MARIDO. (¡Caramba!)	TODOS. (Rezando.)
MUJER. a todos nos meterá.	1. De Madrid a Toledo hay doce leguas. Todo camino es llano menos las cuestas.
MARIDO. (¡Que le metan al diablo!)	2. El que tiene una vieja para cortejo, aunque sea en la pascua, come abadejo.
MUJER. Y teniendo este ejercicio...	3. Como el vaso de vidrio son las doncellas, que al menor golpecito luego se quiebran.
MARIDO. (¿Qué zucedará?)	
MUJER. así no nos pillarán.	

(Parola.)

MARIDO. Ezas zon las verdatez de Perogrullo.
 MUJER. Vaya, padrecito; haz cuenta que estamos en la Puerta del Sol y que nos mandan cantar.
 MARIDO. Empieza tú primero, que yo zeguiré el compáz.
 MUJER. ¿Y qué he de cantar?
 MARIDO. Algunaz zeguidillitaz.
 MUJER. Pues escucha unas que me han enviado de Cádiz, de una dama que sentía la ausencia de un oficial.
 PRIMA. Y a mí otras nuevas de una dama que buscaba cortejo.
 MARIDO. Ya no ze dize cortejo, niñaz.
 LAS DOS. ¿Pues cómo?
 MARIDO. Zobretudo.
 LAS DOS. ¡Bufonada!

MUJER. (Cantado.)	PRIMA.
1. Un oficial de guerra fué mi cortejo, y en muy pocas semanas quedó sin resto. ¡Ay, qué bueno será el señor oficial! Ya se ha marchado; pero tengo el consuelo que va pelado.	2. Yo quisiera un abate, pero me han dicho que me guarde y reguarde de tan mal bicho. ¡Ay, qué bueno será el señor perillán! Porque esta casta es tan corta de bolsa como de capa.
MARIDO. (¡Pobrecito, y qué contento quedaría!)	MARIDO. (¡Pobrezillos! Ziempre ha zi- do perzeguida la inocencia.)

MUJER.

3. En la gente de guerra
es evidente
que siempre está el bolsillo
convaleciente.

¡Ay, qué bueno será,
el señor oficial!
Pero con todo,
no faltan oficiales
que son garbosos.

MARIDO.

(Como que zí. Máz vale un
"te daré" de algunoz oficialéz
que doz "toma" de un paizano.)

PRIMA.

4. Un petimetre quiere
que yo le oiga;
y por más que suspira,
hago la tonta.
¡Ay, qué bueno será
el señor perillán!
Porque su renta
dicen que está en los bancos
de la fachenda.

MARIDO.

(Y que no ez cuento. Loz
petimetrez zon como laz lechu-
gaz flamencaz: mucha pompa y
poco jugo.)

Parola sobre música.

LAS DOS. ¿Que tal, Manolo?

MARIDO. Oz habéiz portado con entendimiento.

LAS DOS. Pues canta tú ahora, y oiremos tu gracia.

MARIDO. ¿Que va de vcráz?

LAS DOS. Sí.

MARIDO. Puez zi no hay remedio, empiezo.

(Esta canción fué introducida por Laserna, como lo demuestra el autó-
grafo del manuscrito musical correspondiente.)

MARIDO.

(Cantado.)

Camino de Salamanca
son las culebras muy gordas;
pero tienen los lagartos
una cabeza y dos colas.

Vaya que vaya:

vaya que venga;
que el que no anda,
no se menea.

¡Vaya, vaya!

¡Ea, ea!

Parola sobre música.

MARIDO. ¡Ea, poca bulla; que aún falta lo mejor!

MUJER. ¿Qué es ello?

MARIDO. Un villancico al cazamiento de Majoma.

LAS DOS. ¡Vaya! ¡Prosigue!

MARIDO Y PRIMA.

(Cantado.)

1. Cuando Mahoma vivía,
allá en la era pasada,

MUJER.

tanto era lo que bebía
que del suelo se elevaba...

LOS TRES.

con las monas que cogía.

MARIDO Y PRIMA.

2. Los moros con atención
mirando visajes tales,

MUJER.

prestaban adoración
a los lobos garrafales,

LOS TRES.

que cogía el borrachón.

MARIDO Y PRIMA.
3. Con Fátima se casó,
mora muy bonita y bella,

MUJER.
y tan pronto la enseñó
a coger lobos a ella,

LOS TRES.
que quince y falta le dió.

MARIDO Y PRIMA.
4. En medio de tal vaivén
con el vino reventaron,

MUJER.
y con sus hijos también
al infierno se bajaron,

LOS TRES.
por siempre jamás. Amén.

Final.

LAS DOS.
Vivan los ciegos.
Viva su canto.
Viva su gracia;
pues han logrado
el ganar pesetillas
sin ir al Prado.
El ha hecho de padre.

MARIDO.
(¡Cierto!)

LAS DOS.
Se fingió ciego.

MARIDO.
(Y muchaz vezez.)

LAS DOS.
Que si no, ya estuviera...

MARIDO.
(¿En dónde?) (1)

LAS DOS.
en un encierro.

MARIDO.
(¡Canario!) (2)

LOS TRES.
Y pues estamos
con alegría,
¡vivan los ciegos!
¡La corte viva,
que en fingimientos
todos imitan
y al mundo engañan
a letra vista!
Sí, sí, mi patio.
Sí, sí, mi vida.
Y aquí concluye, señores,
la tonadilla.

Los vagamundos y ciegos fingidos ofrece una interesante muestra de tonadilla costumbrista a tres. El correspondiente manuscrito musical consigna el nombre de pila, mas no el apellido del compositor, pues bajo el título de la obra dice: "de Don Ventura". Con tal motivo aparece registrada como anónima, aunque su autor es don Ventura Galbán o Galván. No consta quiénes la representaron, pues en vez de citar el nombre de los actores, como era usual en las tonadillas, menciona la calidad de los personajes, a saber: Vagamundo, Vagamunda y Prima.

Existen dos guiones musicales de dicha obra en la Biblioteca Municipal, y uno de ellos, por cierto, adiciona una seguidi-

(1) En otro manuscrito, en vez de "¿en dónde?" dice "pues".

(2) En otro manuscrito, en vez de "¡canario!" dice zapateta".

lla epilodal sin letra. También existe una cifra de partichelas superior a la corriente, conteniendo algunos de estos papeles sueltos otro número epilodal vaciado en molde seguidillesco, el cual no coincide con la adición del guión aludido. Además se agregó en hoja aparte, de puño y letra de Laserna, una "Copla para el ciego", que es una melodía popular armonizada sobriamente, con la particularidad de que las diversas partichelas repiten el mismo texto musical en dos tonos (*do* menor y *la* menor), diciéndose en el encabezamiento de éste último: "Si acaso le viniese alto, se tocará así." La letra de esta "copla para el ciego", en el guión de voz y bajo, expone textualmente: "Al signo. Si quiere cantar otra, cualquier copla de tirana es buena. Si acaso le viniese alto, se tocará por 7.º tono, como está escrito en los instrumentos."

Aunque la obra no tiene indicación cronológica alguna, podemos situar su antigüedad hacia el año 1772. Debió de tener gran éxito, como lo patentiza la existencia del doble guión y de gran número de partichelas duplicadas. Además debió de conservarse largo tiempo en el repertorio, como lo atestigua el hecho de que Laserna le añadiese la referida "canción para el ciego", a fin de llenar la laguna que, en el texto literario, se había declarado con la frase "Canta ad libitum".

Son aquí algo extensos los trozos vocales a dúo, donde los intérpretes cantaban a un tiempo contrapuntísticamente en movimientos paralelos, en vez de dialogar, contra lo usual hasta entonces, por requerirlo así la respectiva situación escénica.

También se caracteriza esta obra por la relativa abundancia de declamados brevísimos: unos aparecen intercalados en los incisos, entre cada dos octosílabos de un número, y algunos figuran con menor reiteración en otras piezas. Además se incluyeron parolas algo más extensas, las cuales se decían sobre un común trozo instrumental o entre las pausas musicales.

El carácter popular de esta obra se evidencia por el tono de unas seguidillas que los tres personajes canturreaban "rezando", como dice el manuscrito para expresar el típico carácter del trozo correspondiente, y por un curioso "villancico a la muerte de Mahoma". También el "punteado" de la cuerda contribuye a reforzar el sello popular de la canción entonada por los ciegos.

Los vagamundos y ciegos fingidos encierran un cuadro de costumbres, tan curioso como típico y lleno de vida.

VIDA Y OBRAS DE DON VENTURA GALVÁN.

De Galván o Galbán —bajo ambas formas aparece ortografiado este apellido—, como de otros compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, es poco lo que se sabe, y su nombre habría quedado inadvertido casi en absoluto, si se hubiesen perdido sus producciones musicales. Algunas de ellas no llevan en la portada el apellido del autor, sino tan sólo el nombre de pila “Don Ventura” o “Don Bentura”, y por esta circunstancia figuraban como anónimas en la Biblioteca Municipal, pero ese detalle me ha permitido restablecer su paternidad, como sucede con la tonadilla inserta en este volumen y con las tituladas *La calcetera y la petimetra* y *Una doncella, un amo y una criada*.

En un memorial de 1784 propuso Esteve que se escogieran seis tonadillas de Galván, con otras seis de Rosales y doce del propio Esteve, todas antiguas, que se podían dar como nuevas y con éxito, ya que tan del agrado habían sido del público.

He aquí la lista de tonadillas de Galván existentes en la referida Biblioteca:

- El abate don Tiburcio.
- El amor niño.
- El cabrero y Paca.
- La calcetera y la petimetra.
- El cuento del señorito.
- El chasco del farolero.
- Una doncella, un amo y una criada.
- La estafa del matrimonio.
- Los hortelanos y el payo.
- Los majos sevillanos.
- Los molineros.
- No es por divertiros.
- La pastorcita alegre.
- El peinado.
- El petimetre.
- El rodrigón de la Puerta del Sol.
- Los vagamundos o ciegos fingidos.
- La vieja celosa.
- Una tonadilla sin título.

También guarda la misma Biblioteca la música puesta por Galván a tres sainetes titulados: *Los esclavos fingidos*, *Las pre-*

ciosas ridículas y *La procesión de los payos*, y a la zarzuela *Las foncarraleras*, con letra de don Ramón de la Cruz (1772), la cual fué representada bastantes veces por las dos compañías en dicho año, y cuando volvió a ponerse en escena diez y ocho años después, o sea en 1790, renovó los aplausos, dejando no pocas ganancias.

VII

NARANJERA, PETIMETRE Y EXTRANJERO.

(1774)

ESCENA I

EXTRANJERO. (*Hablado.*) ¡Alón! ¿Qui compra, qui compra coles de baquet pur les cavaliers de poque pecuniam y de poque pel? (1)

(*Cantado.*)

Moldes para ris
se venden bien fets.
¡Alón! ¿Qui m'achette?
Tuta buon marché.
Dutons de camise.
Pomades también.
Chapós de castrón.
¿Quién me compra, quién?
De pel de bufano
medies muy bien fets.
¡Alón! ¿Qui m'achette?
Tota buon marché. (*Se va.*)

que es para los señores,
menos estos que llaman
osías probes? (*Se va.*)

ESCENA III

Mimé.

PETIMETRE.

Vengo al pasco
por si esta tarde
hallo una chusca
que a mí me agrade;
que aunque me encuentro
muerto de hambre,
de petimetre
guardo el carácter. (*Se va.*)

ESCENA II

MAJA.

Limitas y naranjas
llevo en la cesta,
para los petimetres
y petimetras.
¡Ay, qué cosa tan rica!
¡Ay, qué cosa tan buena!
Todos me compren,
menos estos que llaman
osías probes.
¿Quién me compra mi hacienda,

ESCENA IV

MAJA.

¿Quién me compra naranjas
como melones,
para las señoritas
y señorones?
Vamos a mis limitas,
que son como unas flores.

(1) Intencionalmente hemos respetado los errores gramaticales y la ortografía arbitraria de este libreto, como lo haremos en algún otro caso tratándose de escenas con texto no español.

ESCENA V

PETIMETRE.

Allí veo una maja
que es naranjera.
Mi pretensión entablo,
y ande la gresca.

EXTRANJERO.

¡Oh, que estar muy boñica
aquella maja!
Yo le diz que la quierri.
Fort bien, madama.

PETIMETRE.

Prenda querida,
como me quieras,
sabrás mis caudales
y mi parentela.

EXTRANJERO.

¡Oh, siñorrita,
si usté me quiere,
mis habilidades
yo li haré presentes.

MAJA.

Vayan diciendo,
y si alguno me gusta,
le daré el premio.

PETIMETRE.

Mi padre es general
de las tropas de Argel.

MAJA.

Tú, con el tiempo, puedes
llegar a coronel.

EXTRANJERO.

E yo far cucharras
e derrito estaño.

MAJA.

De ese licor puedes

(Hablando.) Non se fará nada con madama, monsieur, porque en la republique de su faldriquier me parece que es contrabando el diñerro.

MAJA.

¿Qué va que me amostazo
que de mí se acuerda?

EXTRANJERO.

¿Qué va que si me enfado

echarte un buen trago.

EXTRANJERO.

Yo se hacer, madama,
e muchas figurras.

MAJA.

No habrá otra más grande,
francés, que la tuya.

EXTRANJERO.

Ma disi usted mi quierri
e despachamos presto.

MAJA.

No me gusta a mí fruta
que no es del reino.

PETIMETRE.

Quiéreme, vida mía,
pues yo por ti me muero.

MAJA.

Por fin tú eres de España
y a ti te quiero.

EXTRANJERO.

Coletes postices
de poco diñier,
per el poco pelo
san le conocer.
Bolses per l'archento.
Ma usted no va bien.
¡Alón! Per fer risos
sans le perruquier.

PETIMETRE.

No gusto yo eso.

EXTRANJERO.

Perque non poder.
Non haber pecuniam
y el motivo ser.

MAJA.

Comprarle quisiera...

PETIMETRE.

¡Ay, pobre de mí!

MAJA.

una cosa de estas.

EXTRANJERO.

¡Alón! ¿Qué mi compra?

PETIMETRE.

Buena se me enreda.

EXTRANJERO.

Monsiu el petimetre
profesa pobresa

MAJA.

Vamos, pues; ¿qué dices?

PETIMETRE.

No traigo moneda.

EXTRANJERO.

Descubrióse el aco
y acabe la fiesta.

(*Hablado.*) Y tanti millones que erreda. ¡Oh, cuántos potometres hay que muestran mucho por de fuera y no tienen nada por dentro!

LOS TRES.

Y aquí da fin la idea.

Ya las seguidillas

por fin irán.

Mosqueteritos,

dueños del alma,

si no gusta la idea,

suplid las faltas.

Seguidillas.

Aquí verán, señores,

cómo lo pasan

los pobres mendigantes

con lo que agarran.

MAJA.

¿Quién me compra limitas?

PETIMETRE.

Limeritas del alma.

MAJA.

Tenga usted buenos días.

Las seguidillas se repiten con los dos siguientes estribillos:

MAJA.

1. Naranjas y limitas.

PETIMETRE.

Salada eres, muchacha.

MAJA.

Vamos; lleve usted algo.

PETIMETRE.

No tengo ni una blanca.

EXTRANJERO.

(Hablado.)

Señor, une limosne, etc.

PETIMETRE.

Muy buenos, Nicolasa.

EXTRANJERO.

(Hablado.)

Señor; une limosne
al pobre desdichado
que de abaco hacia arriba
fotre día ha tombado.

LOS DOS.

Perdone, hermano mío.

EXTRANJERO.

Faciencia le he sacado.

LOS TRES.

(Cantado.)

Y así gatean muchos
con grande maña.

MAJA.

2. Vaya, a mis naranjitas.

PETIMETRE.

¿Vendes mucho, muchacha?

MAJA.

No va muy mal la venta.

PETIMETRE.

Alégrome, muchacha.

EXTRANJERO.

(Hablado.)

Señor, une limosne, etc.

Naranja P et. y extranjero —como dice textualmente la portada— pertenece al tipo de tonadilla costumbrista, con un matiz satírico muy acusado. Fué compuesta en 1774 para tres personajes, a saber: una mujer del pueblo, un joven presumido y un vendedor ambulante procedente de Francia. La interpretación de este último papel aparece declarada en todos los momentos de su intervención, habiendo recaído sobre Cristóbal Soriano, afamadísimo a la sazón por su habilidad para representar tipos extranjeros, en lo que no tenía rival. El otro papel masculino figura siempre con la indicación “Petimetre”, salvo una vez, que se lee “Tad.”, abreviatura del nombre de aquel Tadeo Palomino, tan reputado en los papeles de galán. Aunque no consta quién hizo de Maja, puede asegurarse que fué la Polonia Rachel. Las partichelas difieren del guión de voz y bajo, en cuanto al título de la obra, pues los papeles de instrumentos de cuerda dicen *Un francés, una maja y un petimetre* (con lo cual se declaraba la nacionalidad del extranjero), y los papeles de instrumentos de boca dicen: *Un francés y una maja* (con lo cual se omitía la mención del petimetre).

El italianismo musical está ausente en esta tonadilla de Marcolini, donde a lo sumo podría presentirse la influencia musical francesa para poner ciertos pasajes a tono con el sello nacional del vendedor ambulante. Este se expresa en un francés castellanizado o en un castellano afrancesado, prodigando *erres* y sustituyendo *ces* por *jotas* (ejemplo, *aco* en vez de *ajo*). El petimetre emplea expresiones finas, mientras la naranjera vierte descaros e insolencias a granel: cuando él sale a escena, canta un elegante minué que contrasta con la seguidilla popular entonada por la maja en su primera aparición. La obra termina con seguidillas ajenas al asunto. A través de la obra se introducen “parolas” sobre silencios orquestales o como epílogo declamado de algún número. En la instrumentación, reducida a la cuerda, oboes y trompas, sólo por breves instantes pudieron tener los instrumentos de boca una expresión individual. Tocaban todos en la pieza inaugural y la final, y las trompas se asociaron a las flautas, sustituyendo a los oboes, en el referido minué. Los restantes números son para la cuerda sola. En dos lugares se quebranta el movimiento normal de las voces, engendrando otras tantas disonancias curiosas, pues la nota que en el violín segundo aparece en su estado natural, como apoyatura

descendente, el violín primero la dice con el accidental como apoyatura ascendente.

También debemos señalar en la melodía de la primera seguidilla un floreó vocal, propio del arte erudito, cuando la maja cantaba el verso "para los petimetres".

VIDA Y OBRAS DE DON JUAN MARCOLINI.

El fecundísimo tonadillero don Juan Marcolini tuvo gran prestigio, como violinista y como compositor, en nuestro país, al que suponemos que vino desde Italia para nutrir la orquesta de la Corte, y en donde arraigó bien pronto, adueñándose rápidamente del espíritu popular bajo la doble faz musical y literaria. No hemos podido saber los sitios y años en que nació y murió, pero consta que estuvo largo tiempo desempeñando sus tareas de ejecutante, como violinista de la Capilla Real. Tal cargo aparece expuesto debajo de su nombre en cierta tonadilla suya a solo, sin título ni declaración cronológica, aunque sí con mención de la cantante a quien se destinó, la cual se llamaba Josefa Carrera.

Fué Marcolini poeta de fácil inspiración, como se ha dicho en la página 33 del segundo tomo, obteniendo con sus versos el favor del Conde de Floridablanca; y por consiguiente podemos atribuirle sin reparo la paternidad de algunos libretos de tonadillas cuya música aparece declarada como escrita por él.

A continuación damos la lista de obras musicales compuestas por Juan Marcolini, que existen en la Biblioteca Municipal de Madrid. Con ellas acredita su fecundidad, y en no pocos casos, su compenetración con el espíritu de la música ibérica o su familiarización con los estilos musicales de otras naciones:

a) *Tonadillas.*

El amolador y la guisandera.
 Un bollero, un calesero y un guardia.
 Un calderero, un amolador y una guisandera.
 El casamentero.
 La cazadora.
 Cómo se trata el cortejo.
 Confusa, turbada.
 El corazón lo tuve...
 El correo de Madrid.

La cortejada.
La criada que va a vistas.
El cuento de dos amantes.
El cuento del parte.
El chasco de la casada.
El galanteo nocturno.
La gitana.
La jardinera.
La lavandera y el majo.
El maestro de cantar.
El maestro de modas.
Una maja, un tuno y una vieja.
Una maja y un petimetre.
El médico fingido.
La naranjera, el petimetre y el extranjero.
Nise y Fileno (Pastoral).
Los pastores y la pastora.
Un payo, una paya y un tuno.
Los payos.
Los payos y el alcalde.
Los payos y una paya.
La pesca.
La requesonera y el petimetre.
Las satisfacciones de los amantes.
La trapera, un italiano y un herrero.
Los tres viejos.
Yo estoy confusa.
Yo salgo solamente.
Cuatro tonadillas sin título.

b) Obras teatrales.

Los bailes de la calle de San Pedro (sainete). (Figuraba como anónimo.)

La linterna mágica (sainete).
Los payos ingenuos (sainete).
Con bellezas no hay venganzas (comedia).
Un entremés sin título.
Dos loas sin título.
Una sinfonía sin título.

VIII

EL RECITADO.

(Hacia 1775.)

ESCENA I

TUNO.

Yo, señores míos,
soy un tuno tal,
que tuno más tuno
no lo encontrarán.
A todas las niñas
me gusta embromar;
unas con pimienta
y otras con sal.
Pero la que en todo
más gracia me dan,
son las que más saben
gorgoritear. ¡Ah!
Esta sí es primura. ¡Ah!
Este sí es aquél.
Y ésta sí es garganta
para un buen cordel.

2. A una madamita
ahora voy a ver,
que adoro, que quiero
con todo mi aquél.
Es muy primorosa,
feligrana es.
Canta a la italiana,
viste a la dernier.
Del gusto a lo chairo
quiere algo aprender,
y yo de su estilo
quiero algo coger. ¡Ah!
Ya la voy entrando. ¡Ah!
Con ello saldré.
Agur, caballeros,
que allá lo veréis. (*Se va.*)

ESCENA II

(*Salen la DAMA y el GALÁN con un papel de música en la mano.*)

Los DOS.

Las dulces auras
del suave viento
dulce contento
al amor dan.
Mas si los hados
las dichas truecan,
todo es borrascas,
todo es tormenta,
porque en amor no hay nada
que no de pena.

DAMA.

¿Si será tonto?
Diga usted lo que quiere.

TUNO.

Poquito a poco.
2. Yo tengo una garganta
como un jilguero,
y son aun los canarios
para mí cuervos.

GALÁN.

Ese ha delirios.

ESCENA III

TUNO.

Seguidillas.

Tenga usted buenas noches,
señora hermosa;
Dios guarde, caballero,
la real persona.

TUNO.

¿A que queda usted tonto
si yo hago un trino?

GALÁN.

3. Yo sé hacer mil trinados.

DAMA.	(Hablado.)
Yo apoyaturas.	Gor, gor.
GALÁN.	LOS TRES.
Y yo semicorcheas y semifusas.	(Cantado.)
DAMA Y GALÁN.	Siga el asunto.
Vamos a verlo.	Prosiga el paso, la tonadilla del Recitado, que el asunto es muy chulo y muy extraño (1).
TUNO.	TUNO.
Pues chitón y cuidado.	(Hablado.)
LOS TRES.	Ahora hago el galán.
Tengan silencio.	(Cantado.)
TUNO.	Amata mía, bella diletta, yo sono qui qui qui.
(Hablado.)	GALÁN.
7. Oiga usted un recitado.	(Hablado.)
Recitado.	Así, señor; así:
(Cantado, burlándose.)	(Cantado.)
Dolce mío amato, tu sai mío bene del Genitó...	Amata mía, bella diletta; yo sono qui.
DAMA.	(Lo repite Garrido remedando.)
(Hablado.)	TUNO.
Señor: eso es muy malo. Así, así:	Es que usted aquel eco no ha penetrado.
(Cantado.)	Le hacen adentro dulce...
Dolce mío amato, tu sai mío bene del Genitó. (Lo repite Garrido remedando.)	DAMA Y GALÁN.
TUNO.	(Hablado.)
Es que usted no ha entendido aquel volado.	¿Quién?
No le hacen los violines.	TUNO.
DAMA Y GALÁN.	(Cantado.)
(Hablado.)	Cuarenta gallos.
¿Pues quién?	(Hablado.)
TUNO.	Quiquiriquí.
(Cantado.)	LOS TRES.
Sino los pavos.	(Cantado.)
	Siga el asunto.

(1) Estos dos versos sustituyeron a los que decían:

Que el asunto es muy nuevo,
chulo y extraño (bis).

La modificación debió de hacerse al reprisarse la obra, en vista de su gracia.

Prosiga el paso,
la tonadilla
del Recitado,
que el asunto es muy chulo, etc.

TUNO.

(*Hablado.*)

3 Ahora hago el bajo a dúo.

(*Cantado.*)

¡Ah, figlia mia!

¡Oh, caro padre!

yo vidaró.

DAMA Y GALÁN.

(*Hablado.*)

Señor; eso no vale nada. Así:

GALÁN.

(*Cantado.*)

Ah, figlia mia!

DAMA.

¡Oh, caro padre!

DAMA Y GALÁN.

Yo vidaró.

(*Lo repite Garrido remedando.*)

TUNO.

Ustedes de los ecos
no me hacen caso.
Y este han de responderle...

DAMA Y GALÁN.

(*Hablado.*)

¿Quién?

TUNO.

(*Cantado.*)

Cuatro marranos.

(*Hablado.*)

U. u.

LOS TRES.

(*Cantado.*)

Siga el asunto.

Prosiga el paso,
la tonadita
del Recitado.

Pues vayan seguidillas;
sí, seguidillas,
y acabe el paso (*bis*).

Seguidillas.

LOS TRES.

Oigan las seguidillas
de estilo nuevo.

GALÁN.

En francés,

DAMA.

italiano,

TUNO.

y en español.

GALÁN.

Serviteur, madame.

Je suis votre Jean.

(*Hablado.*)

Oui, oui.

TUNO.

(*Hablado.*)

Fort bien.

GALÁN.

Alons, prenez un pris.

Prenez un. Alons donc.

DAMA.

Gli sono obligata
al suo bel honore.
Mi affetto in il core
gradice il suo honor.

TUNO.

La que quisiere el cutis
traer colorado,
(y) échese cuatro cuartos
de chapurriao,
cabalí, cabalí, cabaluco,
de chapurriao.

GALÁN.

(*Hablado.*)

Est très bien, monsieur (1).

DAMA.

¡Bravo, bravo!

LOS TRES.

(*Cantado.*)

Viva, viva la idea.

(1) Literal: "Mossie."

prosiga el paso.	Sono obligato.
Siga el intento.	Quisquilá qui volete, (2)
GALÁN.	Respingan majo.
En francés.	Quisquilá, quisquilá, qui volete. (2)
DAMA.	(Hablado.)
italiano,	GALÁN.
TUNO.	Est très bien, monsieur,
y en españuelo.	DAMA.
(La Dama y el Galán repiten lo que	¡Bravo, bravo!
antes habían cantado en francés e	LOS TRES.
italiano, respectivamente.)	(Cantado).
TUNO.	¡Viva, viva la idea,
Oui, monsieur. Oui madame. (1) y	agur, muchachos!

El recitado, al igual que varios centenares de tonadillas conservadas hoy en la Biblioteca Municipal de Madrid, figura como anónima. Sin embargo, merced al inventario hecho por el “autor” o director de Compañía Manuel Martínez en 1787 (del que dimos cuenta en las páginas 329 y siguientes del primer volumen), consta que la compuso Antonio Rosales. Aunque tampoco se ha consignado cuál es la antigüedad de dicha obra, debemos fijarla en el año 1775, por haber concurrido entonces en la misma escena madrileña los tres actores cuyos nombres declara el reparto correspondiente, a saber: la “Sra. Mayora”, que es así como se conocía a la excelente cantante María Mayor Ordóñez, considerada como la mejor tiple de su tiempo; Miguel Garrido, el gracioso celebradísimo, y Vicente Sánchez, el galán a quien todos denominaban “Camas”, figurando también con ese sobrenombre, y no con su apellido, en el reparto referido.

Es *El recitado* una tonadilla de costumbres filarmónicas, donde con agudeza e intención se ofrece un espejo fiel de las aficiones musicales, pues enfrenta dos estilos contradictorios: el italiano, al que se consagraban devotamente una dama y un galán, y el español, defendido por un tuno embromador que sabía mofarse donosamente de aquellos artículos exportados por la escuela teatral napolitana. Sin cumplidos ni miramientos se satirizan allí modas musicales que no encajaban en nuestras costumbres ni se amoldaban a nuestras tradiciones, por lo que

(1) Literal: “Ui moxie, ui madame.”

(2) Así, en vez de “Qu’est-ce-que cela? Che volete?”

las rechazaba el pueblo, aunque las abonase la gente distinguida para darse tono. ¡Con qué desdén, en efecto, habla el tuno de aquellas niñas que sabían gorgoritear con primor, al proclamar desenfadadamente:

Esta sí es garganta
para un buen cordel!

¡Con qué gracia remeda el recitado a la italiana y justifica su actitud usando frases que encierran desprecio sumo para tales productos!

Anónimo el libreto, como todos o casi todos, puede muy bien atribuírselo a don Ramón de la Cruz, de quien sabemos que los compuso por docenas para utilización o utilidad de músicos e intérpretes tonadilleros. Y la música, fiel al expresivismo tradicional de la lírica escénica española, recoge con arte singularísimo los diversos aspectos que la situación reclamaba, adaptándose a cada uno de la manera más fina. Docta y entonada cuando cantaban la dama y el galán, especialmente al decir los versos:

mas si los hados	todo es borrascas,
las dichas truecan,	todo es tormentas...;

a continuación, esa misma música exalta el hispanismo con unas seguidillas que cantaba el tuno para proclamar las excelencias de su garganta, lo cual origina un diálogo bien gracioso.

Desarróllase *El recitado* con cierta extensión, epilogándolo unas seguidillas en cierto modo ajenas al asunto, aunque lo rozan, donde, en sucinto alarde caleidoscópico, se introducen expresiones francesas a cargo del galán y frases italianas a cargo de la dama. Vemos aquí, merced a esa intronización, aquellas seguidillas vaciadas en el molde A B A, que tanto se prodigaban durante el segundo período de la tonadilla escénica.

La orquestación de *El recitado* no supera a lo corriente, pues sólo consta de violines, acompañamiento, oboes y trompas. Hay número, como el de las seguidillas centrales, donde calla la madera. Durante ciertos momentos, como el correspondiente a los versos "Mas si los hados...", la vivacidad contrapuntística reclamaba una instrumentación más amplia; pero Rosales no pudo satisfacer este deseo, aunque lo experimentase. La repetición de un mismo diseño vocal no presupone de un modo sistemático la repetición del acompañamiento respectivo, pues en el "recitado" que cantaba Garrido "remedando", o sea en tono de burla, hay una escala descendente que a la primera vez

duplicaba la orquesta, a la segunda carecía de duplicación instrumental, y a la tercera los instrumentos debían tocar en octava baja.

El recitado demuestra la gran modestia de Rosales al no consignar su nombre, por lo cual esta obra figuraba como anónima, y demuestra, al mismo tiempo, el gran talento de un músico que podía figurar dignamente al lado de Misón, Esteve y Laserna, los tres maestros que forman el triunvirato de la tonadilla escénica.

VIDA Y OBRAS DE DON ANTONIO ROSALES.

Como don Jacinto Valledor, fué don Antonio Rosales un músico digno de mejor fortuna, pues también él comenzó su producción musical cuando la tonadilla disfrutaba de lozana juventud, tras lo cual asistió sucesivamente a la madurez y decadencia de un género musical en cuyos progresos había influído considerablemente con excelentes frutos, sin que ello le permitiera ocupar el alto lugar a que se hacía digno no sólo por su inspiración sino por su competencia; y aunque permaneció al servicio de las compañías teatrales madrileñas durante larguísimos años, jamás pudo abandonar el puesto secundario en que hubo de vivir hasta los últimos tiempos de su dilatada vida.

En los anteriores volúmenes de la presente obra nos hemos ocupado muy detenidamente de Rosales —artista que, como tantos otros de su época, apenas suministra datos biográficos al historiador— y hemos reproducido algunos memoriales suyos. Parece que fué maestro de capilla de la Encarnación, de Madrid; pero su principal labor, por la que merecerá ser recordado con respeto en el porvenir, se concentró en el cultivo de la música teatral. Tal había sido su boga como compositor tonadillero, que el mismo Esteve propuso en un memorial que se resucitasen antiguas obras de Misón, Rosales y Galván, muy aplaudidas en otros tiempos y a la sazón archivadas, para remozar el repertorio; y cuando, transcurridos bastantes más años aún, se declaró públicamente la decadencia de la tonadilla por culpa de la filtración musical italiana, aconsejóse como remedio contra dicho mal la conveniencia de “reprimar” algunas tonadillas de Misón y Rosales. Aquel testimonio data de 1784 y es tanto más valioso porque el propio Esteve, en 1764, o sea veinte años antes, había proclamado, en un impetuoso arranque juvenil, que la tonadi-

lla era cosa de menguada monta, pues cualquier barbero las componía al zarandeo de su mala guitarra; pero ahora reconocía la superioridad de esa manifestación lírica y el mérito de algunos cultivadores suyos. ¡Y aún hay quien, como hizo el señor Salazar recientemente, menciona esta humillante opinión, trazada en los primeros años de la tonadilla escénica, y omite aquella otra, laudatoria, del mismo Esteve, quien hablaba como juez de mayor excepción cuando la evolución natural había dado frutos bien notables! ¡Y con esa cita malévola, este censor contemporáneo halla motivos de peso para despreciar un género musical que le es absolutamente desconocido!

Hemos registrado en las páginas 362 a 364 la lista de aquellas producciones escritas por don Antonio Rosales, cuyos manuscritos pueden examinarse en la Biblioteca Municipal de Madrid. Allí existen otras ochenta tonadillas, anónimas, cuya paternidad me ha sido posible restablecer y atribuir de un modo indubitado a ese mismo compositor mediante el cotejo de los correspondientes títulos con otros iguales que en el inventario de Martínez (reproducido en las páginas 329 a 340 del primer volumen) declaran tener a este músico por autor.

La lista de obra de Rosales que publicamos en el primer volumen adolece de omisiones y extravíos que rectificaremos aquí. Es preciso agregar los títulos: *La buena pesca*, *El ejemplar* y *El herrero*. En vez de *El amo y la viuda* debe leerse *El amo y la criada*; en vez de *La cómica de la lengua*, *La cómica de la legua*; en vez de *Los mosqueteros del alma*, *Hoy, mosqueteros del alma*, y en vez de *El zapatero, el carbonero y el aguardentero*, hay que leer *El zapatero, el barbero y la aguardentera*.

Crecmos prestar un servicio a la historiografía musical española insertando aquí la lista de aquellas obras compuestas por Rosales que se creían inéditas en la Biblioteca Municipal y cuya legítima paternidad somos los primeros en restablecer, tras un cuidadoso cotejo. Siguiendo la catalogación del inventario de Martínez, las distribuiremos considerando el número de personajes. He aquí sus títulos:

1. Tonadillas a solo.

La Academia.
La afectuosa.
Aquí viene, señores.
La cautiva jardinera.

La cavatina.
Cazuela y aposentos.
El cuento de Sevilla.
El cuento del caballero.
El cuento del indiano.
El chiste del Prado.
La despedida.
La elección de estado.
El entretenimiento.
El escarmiento (El escarmentado).
El expresivo.
Las ferias.
El lance de la carrera.
El lance del petimetre.
Las piedras.
El prometimiento.
Las protestas de la Nicolasa.
Las quejas (1).
Las seguidillas.
El vizcaíno.

II. *Tonadillas a dúo.*

El abaniquero.
El acomodo.
El aguador y la dama.
La afectuosa.
Los amantes.
Los amantes desconfiados.
El aprendiz de carpintero.
El barquero y la vecina.
El barquillero.
Los celos de Garrido.
Los celosos peregrinos.
El ciego fingido y la burla de Coronado.
El ciego fingido y payo.
Los ecos.
La forastera.
La formación de compañía.
La limera.

(1) La paternidad de esta producción se atribuye a Garrido —que sólo fué su intérprete— en el Catálogo de la Biblioteca Municipal.

La limera y le petimetre.
 ¡Qué bien dijo aquel que dijo!
 La ramilletera y el petimetre.
 El remedo (1).
 El remedo de los graciosos.
 Las requesoneras.
 La sultana.
 La terna.
 Tomasa y Colás.
 Vendiendo mis acerolas.

III. Tonadillas a tres.

El abogado.
 La alianza.
 Los amantes burlados.
 El autor y partes nuevas.
 El bromista y las hermanas.
 El buen marido.
 La carta.
 La competencia (1.^a y 2.^a parte). (2)
 Las costureras.
 El francés cortejante.
 El hilandero.
 Los hortelanos.
 El inculto.
 Los mensajes.
 Merlin.
 El novio hidalgo.
 El padre y las hijas.
 El pastor bobo.
 El recitado.
 El valenciano.

IV. Tonadillas a cuatro.

El figurón.
 El indiano y el gallego.

(1) El departamento musical de la Biblioteca de Cataluña tiene una tonadilla a dúo de Rosales que se titula *El remedón*.

(2) Al examen de los correspondientes libretos —interesantes para la biografía del actor Garrido y para los gustos filarmónicos del público— dediqué un artículo en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (julio, 1926).

V. Tonadillas generales.

El aguinaldo y regalo de pascuas.

La folla de Nochebuena.

El llanto y traza de Coronado.

El presidario.

Anteriores todas estas obras al año 1787, en su inmensa mayoría fueron compuestas antes del año 1780. Su representación corrió a cargo de numerosos actores, entre los cuales se destacan *La Caramba*, *La Granadina*, *La Mayorita*, *La Portuguesa*, Mariana Raboso, Nicolasa Palomera, Silveria Ladvenant (hija de la Lavenana), Miguel Garrido, Diego Coronado, *Camas* y *El Mayorito*.

Son numerosas, sin duda, las tonadillas de Rosales que, como las de otros colegas suyos, sufrieron extravío. Parecen hallarse en esa situación las siguientes, mencionadas todas ellas en el inventario de Martínez:

I. Tonadillas a solo.

La conservación.

El cuento del melocotón.

Dulce patria de mi vida.

La elección de cortejo.

El gracioso.

Juguete.

Madrid generoso.

Mosqueteros del alma.

La peregrina.

II. Tonadillas a dúo.

El abate hablador.

El albañil.

Anfiso y Belisa.

La animadora.

El arriero y mesonera.

La criada y el tuno.

El elefante.

El herrero y Severa.

El maestro francés.

El paje y ama.

El parisién y la paya.
El sacristán y la viuda.

III. Tonadillas a tres.

El capitán, el sargento y la patrona.
El cestero y las castañeras.
El hortelano y los usías.

IV. Tonadillas a más de tres.

El cazador y el mágico.
Los dos tablados.
La estatua.
La pipirijaina.
Las retretas generales.
La taberna.

Estos datos acreditan el relieve de don Antonio Rosales, el excelente compositor de quien la Biblioteca Municipal de Madrid conserva, registrada bajo su nombre la música de setenta y cinco tonadillas, once sainetes, tres comedias, y de la zarzuela *El tío y la tía*, con letra de don Ramón de a Cruz (1), y conserva como anónima la música de un número igual de tonadillas, cuya paternidad ha sido posible restablecer, y de otras obras pendientes hoy de la revisión que permitiría llegar a conclusión idéntica. Dijo Mitjana, en su aportación a la *Histoire de la Musique et Encyclopédie du Conservatoire*, que de Rosales sólo conserva la Biblioteca Municipal de Madrid cinco tonadillas “pleines de verve et pétillantes d'esprit”, a saber: *Los cómicos de la legua*, *El cochero simón*, *El chasco de la grada*, *Los toros* y *La noche de San Juan*. Pero, como se ve, no son cinco, sino ciento cincuenta las tonadillas que en la referida Biblioteca proclaman el talento, la gracia y la finura del excelente compositor español don Antonio Rosales.

También Rosales figura entre los autores representados con tonadillas en el inventario de los fondos musicales hecho al fallecer el XII Duque de Alba, como se refirió al trazar la biografía de don José Palomino.

(1) En mi obra *La participación musical en el teatro español* reproduzco la melodía de una *franceseta* escrita por Rosales para esta última producción. Aunque por inadvertencia aparece estampada sin accidentales en la clave, debe armarse ésta con *fa* sostenido, porque está en *mi* menor.

IX

LA JITANILLA EN EL COLISEO.

(1776)

ESCENA I

GITANA.

1. Yo, zeñiores, zoy gitana,
como lo publica el traje,
y zalgo a ezte colizeo
a hacer miz habilidadez.
Digo la buena ventura.
He eztudiado muchaz artez,
y a lo que ez hechicería
no he encontrado quien me gane.

Vaya, zeñorez,
denme por Dioz,
una limozna
e compazón.

Yo me contento
en la ocazion
que cada uno
me dé un doblón.

(Hablado.)

Vaya, queridoz,
vaya por Dioz,

(Cantado.)

Una limozna
de compazón.

2. Aquí habrá muchoz curiozoz
amigoz de novedadez,
y yo pretendo moztaroz
lo que paza en varias partez.
Mirarán laz diverziones
que en cada paíz ze hacen,
por zi con la nueva idea
ze divierten ezta tarde.

Oigan, zeñorez.

Haya atención,
que miz juguetez
zon de primor.

Oigan, zeñorez.

Haya atención.

Verán qué cozaz
de admiración.

(Hablado.)

Que miz juguetez

zon de primor.

(Cantado.)

Oigan, zeñorez.

Haya atención.

Madamaz y caballeroz,
uztedez discurrirán
que eztán en el colizeo
y ze llegan a engañar,
porque eztamos en Guinea,
como zuz gentes dirán.

Todoz atiendan
y mirarán
cómo los negros
bailando van.

ESCENA II

NEGROS.

Alegrémonos, neglillos,
con el baile y la sonaja,
que en la casa de la novia
tomaremos chocolata.

(Hablado.)

Achí, achí,

(Cantado.)

que todo lo neglo
bailan lo cumbé.

La la la, lu lu lu,

Le le le.

La la la, lu lu lu,

le le le.

Que viva lo neglo

y viva el cumbé.

Que viva lo neglo

y la diversión.

ESCENA III

GITANA.

Ezto hace la gitana
zólo por divertiroz.
Feliz zi lo conzigue,
pueblo querido.

Ahora todoz pazaremoz
 dezde Guinea hazta Argel
 a ver cómo loz morilloz
 divirtiende van al Bey,
 con la algazara que zuelen
 allá en zu lengua traer.
 Todoz atiendan
 y mirarán
 cómo loz moroz
 bailando van.
 Todoz atiendan,
 que llegan ya.

ESCENA IV

MOROS Y MORAS.

¡Viva Majoma
 y viva el Bey!
 ¡Vivan los moros
 que alegres ser!

MORAS.

Zala, zalá.
 Zala, melé.

Todos.

Zala, zalá.
 Zala, melé.

ESCENA V

GITANA.

Ezto haze la gitana
 zólo por complaceroz.
 Y ahora van zeguidillaz,
 miz mozqueteroz.

Seguidillas.

1. Atención, señoritaz
 y caballeroz,
 que a decir voy de muchoz
 el penzamiento.

Atención, madamitaz.
 Chuzcoz, zilencio.

Zentado hay un uzía
 que eztá zin blanca,
 y le ezpera con cena
 una real maja.

En la grada hay un mozo
 que cierta niña
 le ha dado calabazaz
 ha pocoz díaz.

Otra rabia de celoz
 en la cazuela,
 porque un mueble que tiene
 quiere a una tuerta.

¿No ez ezto cierto?

¿No ez verdad fija?

¡Cómo lo acierta
 la gitanilla!

Azí acierte a dar guzto
 a quien me anima,
 que zerá el complemento
 de miz fatigaz.

2. Ziga el capricho
 de miz adivinanzaz,
 como ya he dicho.
 Atención, madamitaz,
 cuenta, mocitoz,
 Hay cierto zeñorito
 en la luneta,
 muerto por una uzía
 que eztá bien cerca.
 Aquel viejo que azoma
 por la tertulia
 gazta con las muchachaz
 zuz aleluyaz.
 Aquel majo de cofia
 que eztá en el patio,
 ez un pobre fachenda
 que anda en el Prado.
 ¿No ez ezto cierto, etc.
 Aplaudid, zi ha guztado
 la tonadilla.

La jitanilla es una producción a solo y coros, que ofrece interés para la música folklórica por su exotismo. En el guión musical lleva el título *Los negros y moros*. Trátase de una tonadilla en tipo de folla o miscelánea, para una cantante solista y dos coros: el primero de negros y el siguiente de moros, debiéndose rectificar en este sentido la noticia que aparece en la

página 123 del segundo volumen de esta obra, con referencia a la expresada tonadilla. A pesar de su peculiarísimo carácter, se la puede considerar compuesta con sujeción a un plan tripartito: introducción, donde la tonadillera anuncia que posee muchas habilidades y pide que se la trate compasivamente; parte central, que constituye el cuerpo de la tonadilla, con una melodía de cumbé y una canción argelina, enquistadas en el texto literario-musical de la gitana; y las seguidillas epilogales, cuya letra no se detiene ante las insolencias de una sátira con la cual podrían sentirse heridos algunos espectadores.

La indecisión agógica aparece bien manifiesta, aunque no precisamente al cotejar diversas partichelas, sino al comparar las sucesivas apariciones de una misma melodía, pues lo que la primera vez impuso un “moderato”, en la repetición requiere un “andante”, sin que se justifique tal volubilidad más que por las vacilaciones experimentadas al pretender fijar el aire justo.

La jitanilla fué interpretada por *La Navarra*, que es así como se conoció en el mundo teatral de su tiempo a la reputada tonadillera Lorenza Santisteban.

VIDA Y OBRAS DE DON JOSÉ CASTEL.

Otro productor olvidado, de quien no se tienen noticias biográficas, y de quien apenas habría quedado rastro sin el testimonio de su obra, es don José Castel. Entre los compositores de su época no adscritos a las compañías teatrales, ocupaba uno de los primeros lugares si se tiene en cuenta la considerable cantidad de tonadillas que produjo, por lo cual se deduce que su labor artística obtuvo los plácemes del auditorio en su tiempo. Aun descontadas aquellas obras que figuran como anónimas en la Biblioteca Municipal de Madrid, se conservan registradas bajo su nombre las tonadillas siguientes:

- El arrendador de sebo.
- La boca de verdades.
- El borracho fingido.
- El calesinero y la usía.
- El cestero.
- El compositor y la cómica.
- La chusca naranjera.
- La chusquita y el ladrón.
- La escofietera.

La gitana pobrecita.
La gitana y el hospital de incurables.
La gitanilla afortunada.
La gitanilla. Los negros y los moros (1).
La guía nueva.
La jardinera.
La lavandera y el borracho.
La limera.
La loca de amor.
La madama chasqueada y el francés de los violines.
La maestra y la discípula.
La maja bailarina.
La maja partidista.
La miscelánea.
La naranjera, usía y majo.
La novia burlada.
Oigan, madamitas.
Los pastores.
El presidario y la maja.
¡Qué maldita vida!
¡Qué maldita vida es servir a un ama!
La ramilletera chusca.
El remedo de un galanteo.
El remedo del gangoso.
Rendida como siempre.
¡Silencio, madamitas!
El soldado tullido y la posadera.
El soldado y la maja.
La sonsaca del cortejo.
Soy la Mayora.
El sueño.
El valenciano y la frutera.
La veneciana.
La viuda.
La viuda del duendecito.
Ya ha llegado el invierno.
Yo soy muchacha.
Yo soy un majito.

(1) Esta obra, transcrita en las páginas anteriores, se titula en el libreto *La hermosa gitanilla en el coliseo*.

Tres tonadillas sin título.

También se conserva en dicha Biblioteca la música escrita por Castel para los sainetes de Cruz *El caballero de Medina, Los hombres con juicio* y *El careo de los majos*; para la comedia arreglada por el mismo poeta con el título *Ifigenia*, y para la zarzuela *El amor en la aldea*.

X

EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA.

(1778)

De esta producción literaria existen dos versiones, ambas anónimas y del año 1778. Una, manuscrita, se cantó en Madrid por *La Caramba* y Garrido. Otra, impresa, se cantó en “el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona por la señora Rosina Vaglini y el señor Antonio Prado”, como reza la correspondiente publicación, hecha aquel mismo año en la imprenta de Pablo Campins. La versión madrileña lleva música de don Blas de Laserna, en tanto que la catalana —cuyo título es *La italiana y español*— lleva música de Jacinto Valledor, que a la sazón era maestro en el teatro barcelonés.

A continuación damos el texto de la versión madrileña, señalando en cada momento las principales variantes sufridas cuando se representó la obra en este último teatro.

ESCENA I

(Telón de calle. Sale el majo con capa.)

EL.

1. Todo lleno de alegría
me encuentro en esta ocasión,
pues adoro a una italiana
que es centro de perfección.
Aunque ella a mí no me entiende,
tampoco la entiendo yo,
mas de mi amor la terneza
pretendo explicarla hoy.
Hablar español desea

y yo su maestro soy.
Quiere cantar a lo majo
y yo a enseñarla me voy.
Protege, Amor, esta empresa.
Haz que pague mi aflicción,
pues será mi pecho amante
sacrificio de su amor.
Y pues que ya es hora, vamos.
Tengan todos atención.

(Vase).

ESCENA II

(Salón de gabinete. Sale la DAMA.)

* ELLA.

- (Con la música precedente).
2. A un majito madrileño

le tengo citado hoy
para que a cantar me enseñe
a lo majo con primor.

El simplón está creído
de que yo italiana soy;
y cuando mi sal escuche
allá será la función.

El es majo, mas no es majo
de los de rechupetón,
ni de aquellos de *naája*,

su puñal y su rejón,
sino es un semimajillo
todo bulla y presunción,
y tan chico, que parece
lo hicieron de un manotón.
Mas por si viene, finjamos
ser italiana. Chitón * (1).

(*Durante el ritornelo la DAMA se sienta y toma una almohadilla, haciendo que cose.*)

Felice quel che amore
non sento nel suo seno,
que non havrá paura
di patir il suo sdegno.
Non sentirá il suo male,
non soffrirá il suo petto
e in pace e dolce calma
incontrerá contento.

[Yo adoro un Spagnuolo;
mi e caro e non e bello.
E brutto un chetino
ma non c'e piu remedio.
Parleró como elli parla,
aviveró il suo affeto,
e cosi potró capire
cosa vuol dir te quiero] (2).

ESCENA III.

(*Sale el MAJO.*)

EL.

A tus pies, dulce dueño,
tienes postrado
quien el alma te rinde
por holocausto (3).

ELLA.

Gli son ben obligata.
Mi e caro il revederlo.
Ma no está cusi bene;

sentate, seor Maestro.

EL.

No importa, dulce hechizo.
No importa, amable dueño.

ELLA.

Mi facca la fineza.

EL.

Con el alma lo aprecio (4).

Parola.

EL. ¿Conque usted quiere que yo la enseña a querer y hablar en español?

(1) Los versos colocados entre ** sólo figuran en la versión madrileña. Aquí se alude a las cualidades físicas del actor Garrido, que era hombre de figura achaparrada.

(2) Lo señalado entre [] sólo figura en la versión barcelonesa.

(3) En la versión barcelonesa esta seguidilla fué sustituida por la siguiente:

"Idolo amado mío,
a tus pies puesto
está quien más te rinde
su amable pecho."

(4) En la versión barcelonesa este verso se cambió por "¡ Ah! ¡ Ah! Sufrir ya más no puedo."

ELLA. ¡Oh! Estar para mí molto difichile (1).

EL. No lo es tanto como le parece. Si usted amase, lo conseguiría.

ELLA. ¿E cómo puó darsi?

EL. De esta manera:

(*Cantado.*)

perche de amor sento un foco
que non poso respirar.

EL.

EL.

Amor hace hablar los mudos;
hace a los ciegos mirar;
al cobarde hace valiente
y el avaro liberal.

Pues, imán de mis potencias (2),
vamos, pues, a principiari.

ELLA.

ELLA.

Dunque andiam, carino mio;
andiamo, poi, a principiari.

Si es verdad quello que dice,
aprenderé bien a hablar,

Parola.

EL. Pues, señora, sea lo primero unas seguidillas majas. Ponga usted los brazos en jarras, la cabeza de medio lado, de modo que se conozca que hay majeza. Vaya sin miedo y con alma (3).

ELLA. Andiamo: ma non sé si faré lo que dice.

Seguidillas.

EL (*Cantado.*) Mi señor don Miseria.

ELLA. Mi señor don Miseria.

EL. (*Hablado.*) ¡Así, no! ¡Más vivo y con gracia! (4)

EL. (*Cantado.*) Coja la rauta.

ELLA. Coja la rauta.

EL. (*Hablado.*) ¡Si está usted como un poste! Las acciones vivas y que se conozca que hay chuscada (5).

EL. (*Cantado.*) Porque a mí no me gusta....

ELLA. Porque a mí no me gusta...

EL. Tanta fanfarria.

ELLA. Tanta fanfarria.

Parola.

EL. Señora; me parece que con usted sacaremos muy mala discípula. Si es imposible que las italianas tengan el aire de taco de las españolas.

ELLA. Venga usted acá, pobre hombre. ¿Quiere usted aprender a cantar a lo majo? Pues escuche y cáigase muerto.

(1) En la versión barcelonesa: "E troppo difichile, caro il mio maestro, que io apprenda il suo idioma."

(2) En la versión barcelonesa: "Pues, mi querido embeleso."

(3) En la versión barcelonesa: "...los brazos en jarras, y en cuando eche usted un meneíto de cadera... Vaya, señora, con alma."

(4) En la versión barcelonesa: "No es eso, señora. Más vivo y con más resalero."

(5) En la versión barcelonesa: "Menéese usted, señora, que está muy desaborida."

ELLA, (*Cantado.*)*Seguidillas majas.*

- 1 Aunque el aire de maja
no le tenemos,
también hay italianas
con resalero.
Mire usted qué regarbo.
Mire usted qué gracejo.
Mire usted qué columpio.
Mire usted qué poleo.
Váyase usted a la... (*Hablado.*) ¡Toma!
(*Cantado.*) don Estafermo.
- 2 Dígame pronto
si el paso desempeño
con desahogo.
Mire usted qué chulada.
Mire usted qué gracejo.
Mire usted qué atractivo.
Mire usted qué poleo.
Vaya usted a la... (*Hablado.*) ¡Toma!,
(*Cantado.*) don Estafermo (1).

Parola.

ELLA. ¡Vaya! Parece que se ha quedado usted como muerto. ¿Le gusta?

EL. Mi piache molto. Mi piache (2).

(1) En la versión barcelonesa estas seguidillas majas dicen así:

"Aunque nos falte el garbo
para ser majas,
también tienen salero
las italianas.
Mire usted aqueste chiste.
Mire usted este garbazo.
Mire usted este columpio,
aqueste aire de taco.
Váyase usted a la... (*Hablado.*) ¡Toma!,
(*Cantado.*) seor don Fanfarria.
Que aunque nos falte el chiste
que hay en España,
también tienen salero
las italianas.
Dígame presto
si desempeño el paso
con fundamento.
Mire usted aqueste chiste", etc.

(2) En la versión barcelonesa: "Asay. Asay. Me piache molto."

ELLA. Pues haga usted otro tanto en italiano.

EL. Estar molto difichile; ma escoltate una arieta pequenina (1).

Arieta.

vayan seguidillitas

EL.

con que remata.

Senti, senti, mia carina,
il mio core, che stá qui.

Seguidillas.

Senti, senti, come salta

Los dos.

e come fa ti ti ti.

Ti ti ti. Ti ti ti.

Mi sento morir.

Constante sarai.

¡Oh, bel cor amato

non poso soffrir!

Oigan las seguidillas,
dueños queridos,
que canta la *Caramba*
con su Garrido (2).

ELLA.

¿De qué suerte hoy a los hombres
quieren las chicas de España?

ELLA.

Te has portado bien.

EL.

EL.

Tú te portas más.

Dame, pues, los brazos.

Chupándoles lo que pueden,
porque les gusta su gracia (3).

ELLA.

Los dos.

¡Oh, qué dulce amar!

¡Oh, qué gran fortuna!

¡Qué felicidad!

Y porque ya la idca

no moleste por larga,

Dime si acaso hay algunas
que no tengan esas mañas.

EL.

Las que pasan de cincuenta,
que no sirven para nada.

ELLA. ¡Vaya! Dejémonos de digresiones.

EL. Mira, chica. Los españoles no andamos con preámbulos. Al pan,
pan, y al vino, vino (4).

(1) En la versión barcelonesa: "Non intendo. E molto difichi. Si
acás fos en catalá, encara me y pusaria. Pero ascoltate questa picola
Arietta."

(2) En la versión barcelonesa:

"Vayan las seguidillas,
chulos amados,
que canta la Rosina
y Antonio Prado.

(3) En la versión barcelonesa hay estos dos versos, en vez de los arriba
citados:

Estafando lo que pueden,
como lo hacen en Italia.

(4) En la versión barcelonesa la *parola* dice así:

"EL. ¡Vaya! Dejémonos de digresiones y dame un abrazo.

ELLA. ¡Hola! Parece usted un poco adelantado.

EL. Mira, chica; los españoles no andamos con preámbulos. Todos

(Cantado).

Los dos.

¡Viva, viva el capricho
y viva la Caramba
y Miguel Garrido! (1)

ELLA.

¿Dónde fuistes esta tarde,
que me has dejado burlada?

EL.

A ver el nuevo gigante,
por ver si a mí me igualaba.

ELLA.

¿Vistes las habilidades
que dicen hace la jaca?

EL.

A mí más me divirtió
la mona cuando bailaba (2).

Parola.

ELLA. Vaya, hombre; que eres clarísimo como el agua.

EL. No te espante, que eso y el andar a gatas es de mi padre (3).

(Cantado).

Los dos.

Viva, pues, el capricho,

y perdonad las faltas,
dueños queridos (4).

somos de golpe y porrazo. En tu tierra todo se vuelve tutti parola, carina
mía, ti voglio asay. Axo no val res. El pa, pa, y el vi, vi."

(1) En la versión barcelonesa :

"Viva, pues, el capricho,
chulos amados;
y viva la Rosina
y Antonio Prado.
Y aquí se acaba
la idea variable
de esta tonada.
Oigan, escuchen;
tengan cuidado."

(2) En la versión barcelonesa este diálogo se substituyó por el siguiente :

"ELLA. ¿Qué bailarina te gusta
verla bailar en las tablas?
EL. Una que llaman Rosina,
que hace valiente octavas.
ELLA. ¿Por qué de las españolas
hay bailarinas tan pocas?
EL. Porque para hacer fortuna
son ociosas las cabriolas."

(3) En la versión barcelonesa la respuesta del majó es diferente y el diálogo se prolonga en la forma que sigue :

"EL. Perdóname, mia cara. Yo no acostumbro a engañar a nadie.

ELLA. Creo que no haremos buena concordancia los dos.

EL. Non fa niente. Non se me dona res si una puerta se cierra. Tots els carrers son ben amples."

(4) En la versión barcelonesa :

"Viva, pues, el capricho,
chulos amados;
y viva la Rosina
y Antonio Prado."

El majo y la italiana fingida es una tonadilla a dúo compuesta por Laserna para la compañía del "autor" o director Manuel Martínez el año 1778, y gozó de reputación merecidísima, no sólo por la música, donde aquel compositor navarro acredita su fervor musical hispanista y su competencia para imitar el estilo italiano, sino por su letra, que constituye una sátira contra la ópera extranjera y contra sus intérpretes, fueran éstos profesionales o no. Pero dicha sátira no encierra una rebelde protesta contra esos productos de importación en nuestro solar; antes bien, se complace en mostrarlos, ya como concesión que podría atraerse la simpatía de una parte del auditorio, ya con el propósito de acentuar el contraste entre dos ambientes musicales opuestos.

Por su desarrollo, *El majo y la italiana fingida* puede considerarse como una breve ópera cómica, en la cual no faltan sus parolas o declamados entre los diversos números; pero sometido aún a una tradición respetada —y acaso respetable—, concluye con unas seguidillas, ajenas en absoluto a la materia tratada en el cuerpo de la obra, número yuxtapuesto y despedadizo que prodiga la nota autobiográfica y acentúa la nota satírica, aunque ya no, como antes, refiriéndola exclusivamente a lo musical, sino haciéndola recaer despiadadamente sobre costumbres entonces vigentes, a no ser que las abultase la hipérbole, y merecedoras en todo caso de la reprobación legítima.

Tras la extensa parte introductiva hay una sucesión de números. Destácanse entre estas piezas dos con letra italiana y las dos seguidillas con las cuales se oponen los gustos musicales españoles a los italianos, una de ellas acertadísima como construcción, con los comentarios hablados que cada verso inspira al majo, cuando después de haberlo cantado éste con el sale-ro propio de su cualidad, lo repite la italiana desgarradamente. Las seguidillas epilogales tienen la forma A B A, iniciando en su primer tema el carácter de lo que no tardaría en conocerse bajo el nombre híbrido "seguidillas aminuetadas", porque en ellas se intentaban fusionar dos tendencias disímiles: la española, propia de la seguidilla, y la extranjera, propia del minué.

En esta tonadilla a dúo, la parte vocal se despliega casi siempre a solo, adoptando la forma dialogada para aquellos números donde intervienen los dos interlocutores, salvo en el final, donde ambos personajes cantan a dúo, y por cierto ini-

ciándose las seguidillas con un canon que bien pronto cede el puesto a la frase musical cantada en tercetas.

La orquesta sigue reducida a la cuerda sin violas, dos oboes y dos trompas; pero Laserna supo sacar excelente partido de tan reducida composición instrumental, para acentuar ese expresivismo que, desde los tiempos de Encina —a los cuales podemos decir que se remontan los más antiguos documentos de nuestro teatro lírico, aunque en este caso limitado al aspecto vocal—, viene informando buena parte de la música teatral española.

Como *El recitado*, de Rosales, *El majo y la italiana fingida* es una tonadilla de costumbres filarmónicas, que formula donosas críticas ante la invasión de la música italiana. Es rasgo común a ambas producciones el del ensayo de una pieza musical —“recitado” en la obra de Rosales y “seguidillas” en la de Laserna—, si bien esta última transige con el estilo extranjero, hasta el punto de incluirlo, en pie de igualdad, introduciendo una “ariceta” en verdad bastante sobria por lo que concierne a floreos vocales.

Estrenaron en Madrid esta tonadilla a dúo dos intérpretes famosos, a saber: la “graciosa de cantado” María Antonia Fernández, conocida por *La Caramba*, a consecuencia del lazo —lazo y no peinado— de ese nombre con que adornó sus cabellos, y Miguel Garrido, cuya fama como “gracioso” fué insuperable. Sin duda gozó de extraordinaria boga; y por mantenerse bastante tiempo en la escena madrileña, fué preciso modificar algunas circunstancias expresadas en el libreto. Así, donde primero se había manifestado que Garrido iba a ver al nuevo gigante, después se cantó lo que sigue:

EL.	¿qué demonios, di, cantaba?
Me fuí a la Puerta del Sol	EL.
a oír cantar a Mariblanca.	Una tiranita nueva,
ELLA.	que es el hechizo de España.
Pues di, Miguel, si es de piedra,	

Añadiremos de pasada que los versos de este diálogo habían aludido antes —en el texto primitivo que debió de encender las iras de los censores, por lo cual aparecen tachados— a las enfermedades que contraen las muchachas por culpa de ciertos aires sutiles y de ciertas indigestiones de pepinos.

El interés despertado por el libreto de la referida tonadilla

aun descontada la música con que lo avaloró Laserna, que posee una belleza indiscutible, debió de ser bien grande, cuando decidió ponerle música Jacinto Valledor para que se cantase en Barcelona, y cuando se lo imprimió en esta población. Tal libertad no merece la más leve censura, pues eso mismo se hizo por entonces, o mejor desde mucho antes hasta mucho después, con los libretos italianos, entre ellos el de *La serva padrona*, con música de Pergolesi y Paisiello, sucesivamente, o el de *Il barbiere di Siviglia*, con música de Paisiello y Rossini, sucesivamente también. Y es lástima que no poseamos la versión con que ilustró Valledor *El majo y la italiana fingida*. Si alguna vez apareciese, suponiendo que aún exista, ofrecería gran interés su cotejo con la versión musical, tan jugosa e inspirada, del gran compositor navarro don Blas de Laserna.

VIDA Y OBRAS DE DON BLAS DE LASERNA.

Don Blas de Laserna compartió durante largos años el reinado de la tonadilla escénica con su compañero don Pablo Esteve, al cual supervivió, y fué el más fecundo de los músicos tonadilleros, pues se cifran por bastantes centenares el total que produjo de estas obras menores, a las que es preciso adicionar otras muchas creaciones escénicas: sainetes, entremeses, comedias, zarzuelas, loas, etc.

De su vida, actividad y principales incidencias como compositor titular de las compañías teatrales de Madrid, así como de su excelente calidad como fecundo e inspirado autor, hemos hablado asiduamente en los dos volúmenes anteriores de esta obra. También le dedicó Julio Gómez una interesante biografía —según queda dicho en otro lugar— bajo el título *Don Blas de Laserna. —Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero* (*Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1925 y 1926).

Laserna presenció la juventud de la tonadilla, su plenitud y su ocaso, contribuyendo él mismo, en las diversas fases de esa evolución, a imprimirle los rumbos que sucesivamente fué tomando, y cuando falleció dicho compositor en Madrid el año 1816 a los sesenta y cinco años de edad —pues había nacido el año 1751 en Corella (Navarra)— los gustos italianos a la sazón imperantes habían sepultado un género que tantos días de gloria había dado antes a nuestra escena lírica y a este notabilísimo cultivador de la tonadilla escénica.

Fué Laserna, como dice muy bien Julio Gómez, el último tonadillero español, sin que de ningún modo podamos asignar tal denominación a Manuel García, como expondremos al tratar de este célebre cantante y músico.

Las páginas 352 a 362 del primer volumen dan los títulos de la música compuesta por Laserna que puede examinarse en la Biblioteca Municipal de Madrid. A continuación se salvan algunos errores y omisiones de que adolece aquella enumeración, y se introducen algunas aclaraciones oportunas. Deben añadirse las tonadillas *A mí qué me importa*, *El amor mal pagado*, *El año*, *Los contrabandistas*, *Los cortejos ridículos*, *El cuento del Prado y el calestro*, *La elección de los novios*, *En este ramo de flores*, *La encaprichada*, *La escuela del interés*, *El maestro enamorado*, *El oso, o sea la cuenta sin la huésped*, *Perderla de confiado*, *La pretensión*, *El protegido*, *La señorita apasionada a la música*, *El uso indiscreto*, *La vanidosa ajada* y *La vida del petimetre*. Deben rectificarse algunos títulos en la forma que aquí se indica: *La alegoría*, en vez de *La alegría*; *La anatomía* en vez de *La Antonina*; *La dama de los perritos*, en vez de *La danza...*; *La fineza en el engaño*, en vez de *La fiereza...*; *La gallega seducida*, en vez de *...reducida*; *La novia desdenosa*, en vez de *...desdenada*; *El payo crédulo*, en vez de *...crédito*. Son dos las tonadillas de Laserna con el título *La desdenosa* y otras dos con el título *La diversión*. La tonadilla *El miedo guarda la viña* tiene dos títulos, siendo el primero el que dice *Siempre es bueno huír el daño*. En la Biblioteca Municipal aparece registrada bajo el título *El lente* la tonadilla titulada *El ente*. No es de Laserna, sino de Laporta, *El nuevo Diccionario*.

De acuerdo con la clasificación de la Biblioteca Municipal, hemos agrupado bajo la denominación "sainetes" la música de varios "fines de fiesta", a saber: *La bola de gas*, *El ensayo*, *La función de la Raboso*, *Las gallegas picadas y los celosos*, *El maestro inglés*, *Las provincias españolas unidas por el placer* *Los soldados astutos*.

Nuestra lista de sainetes y comedias podría ser aumentada con algunos otros títulos, en reducido número, de varias obras compuestas por Laserna y existentes asimismo en la referida Biblioteca Municipal de Madrid.

XI

LA CONSULTA.

(1778)

1. La Mayorita esta tarde
viene un caso a consultar
con vosotros, mosqueteros,
que sois los que sentenciáis.
¿Qué consulta será esta?,
estaréis pensando ya,
haciendo mil almanaques
hasta que el caso sepáis.
El punto es claro.
No hay que dudar.
Fuera de pasiones
y de inclinaciones,
que se ha de observar
rigor y justicia
con puntualidad.
Y si dais palabra
de que así será,
consulta tendremos.
¡Fuera, que allá va!
¡Fuera, fuera, fuera!
¡Fuera, que allá va!

2. El caso no es de conciencia,
tampoco es de enfermedad,
ni son viñas y olivares
que pretendo yo heredar.
¿Qué consulta será ésta?
La Mayora lo dirá:
que es entre lo serio y majo
la mucha desigualdad.
El punto es claro.
No hay que dudar.
Fuera de pasiones
y de inclinaciones,
que se ha de observar
rigor y justicia
con puntualidad.
Vamos a razones.
Cada uno expondrá
el mérito suyo.
¡Fuera, que allá va!
¡Fuera, fuera, fuera!

¡Fuera, que allá va!

Seguidillas y Minué.

. A qué mueve lo majo
preguntar quiero.
Sólo diréis que os gusta
tanto salero.
Hay otra cosa,
y es que a muchos les gusta
aquesta broma.

Vamos a lo serio.
Vamos a lo fino.
Que esto se introduce
hasta el corazón.
Hiere blandamente;
mitiga lo airado;
suspende el cuidado;
mitiga el dolor.

2. No hay duda que lo majo
tiene gracejo;
pero no me acomoda
ni es de mi genio.
Porque estas cosas
a las majas les pega
y no a nosotras.

Vamos a lo serio, etc.

Y ahora, queridos míos,
por temor de no cansaros,
quiero que nuestra consulta
se quede en aqueste estado.
Que ya de este argumento
os habréis hecho cargo,
y espero de vosotros
un general aplauso,
oyendo estas seguidillas
que para este fin las traigo.
Son nuevas, graciosas
y de dulce encanto.

Seguidillas.

¡Hoy vuestra Mayorita (1)

(1) Este verso, sustituye en el guión musical al que dice "La pobre Mayorita". Antes, sin duda, se había cambiado la palabra "pobre" por "triste".

fiel se lamenta
 porque el patio no quiere
 delicadezas.
 ¡Ay, lágrimas mías,
 salid, salid fuera,
 y ablandad, rendidas,
 los pechos de piedra!
 ¡Ah!

Mas, ay, corazón,
 cuán justa es tu pena,
 porque el patio no quiere
 delicadezas (1).
 Mas no desmayo,
 porque sé que en vosotros
 la piedad hallo.

La consulta ofrece singular interés como tonadilla autobiográfica a solo, dada la luz histórica que proyecta. Fué interpretada en 1778, es decir, precisamente en el mismo año que *El majo y la italiana fingida*, por María Mayor Ordóñez, conocida por *La Mayora* y *La Mayorita*, que fué en su tiempo la tiple más celebrada de Madrid. Y así como el papel de italiana fingida recayó sobre *La Caramba*, que representaba la nota musical hispanista en la Compañía de Martínez, por aquellos mismos meses *La Mayora*, sobresaliente de música en la Compañía de Ribera, luchaba por la entronización de una música alejada del majismo, y caracterizada por su seriedad, lo cual, en el fondo, no significaba sino el inconfesado anhelo de difundir un arte alimentado por la escuela italiana. Aunque en *El Recitado* de unos tres años antes, esta actriz había contribuido, como intérprete, a satirizar las nuevas corrientes musicales cosmopolitas, ahora, con *La Consulta*, abogaba por las mismas sin reservas, atenuaciones ni paliativos, disculpando —con justificación que en el fondo no dejaba de encerrar una censura o cuando menos un reproche— las inclinaciones del patio hacia aquel casticismo de viejo cuño y profundas raigambres que no quería “delicadezas”.

También aquí la música, como en tantos otros productos tonadillescos de mayor y menor cuantía, se caracteriza por su consciente expresivismo, aunque manteniendo casi siempre un tono elevado, como si quisiese hacer las mismas concesiones a los gustos del pueblo. La obra siguió el plan tripartito: introducción de trama sutil que parece evocar el espíritu de Domenico Scarlatti en sus sonatas para clave; parte central con dos trozos contrapuestos, que dan respectivamente la nota popular en forma de seguidillas y la nota distinguida en forma de minuetto, y “seguidillas” epilógicas que procuran aliar el aire de esta pieza his-

(1) En vez de estos dos versos se cantaron los que dicen:

“Si mi noble auditorio
 hoy no me alienta.”

pánica con el del minueto, a la vez que atenúan la expresión melódica propia de nuestra música e introducen con firmeza libre de toda recatada parsimonia los floreos propios del bel canto italiano. Y el hispanismo resalta en la melodía estructurada sobre un aire de petenera del *allegretto* que precede al postrer número.

Con los reducidos instrumentos de que disponía habitualmente la orquesta en los coliseos madrileños por aquellos años, obtuvo Ferandiere efectos importantes, haciéndolos alternar unas veces y asociándolos en los “tutti” con habilidad manifiesta. Tanto por el espíritu como por la letra, quiso esquivar el compositor ciertos formulismos trillados y ciertos lugares comunes, para hacer obra digna del arte que pretendía realzar la *excel-sa Mayorita*.

VIDA Y OBRAS DE DON FERNANDO FERANDIERE.

Entre los más distinguidos cultivadores ocasionales de la tonadilla escénica debemos colocar a Fernando Ferandiere, quien produjo algunas obras de este género en 1778; pero cuya personalidad artística se destacó también bajo otros aspectos.

Fernando Ferandiere (y no Ferrandiere, como le denominan algunos al mencionarlo y como por un error tipográfico en desacuerdo con el original aparece también impreso en ciertos lugares de la presente obra), se halla citado por F. J. Fétis, en su *Biographie Universelle des Musiciens* bajo la forma Ferandeiro. Según dicho escritor, era un guitarrista español que brilló en Madrid hacia 1800 y publicó una instrucción sobre las reglas para tañer su instrumento, bajo el título *Arte de tocar la guitarra por música* (Madrid, 1799, en 4.º, con siete planchas grabadas). Tras ello añade Fétis: “Gerber y Lichtenthal escriben el nombre de este músico bajo la forma equivocada “Ferandiero”. De una segunda edición de dicho Tratado impresa en Madrid el año 1816 da cuenta Pedrell. En la portada de la nueva edición Ferandiere se denomina “professor de música en esta corte”, y su prólogo menciona *Un prontuario músico o arte de tocar el violín* que el autor había impreso en Málaga, considerándolo “como obra que agradecerán los amadores de la música”, aludiendo también a otras producciones suyas escritas en Cádiz y Madrid “en el espacio de diez años”.

Aunque el señor Salazar cree que Ferandiere era extranjero, con lo cual ve un título más para menospreciar la tonadilla es-

pañola, no cabe duda que se trataba de un músico netamente español, y según Pedrell parece ser que nació en Zamora.

La Biblioteca Municipal de Madrid tiene manuscritas las siguientes tonadillas de Ferandiere:

Los avaros.

La consulta.

El cortesano y la paya.

Los españoles viajeros (2.^a parte).

Los majos operantes.

La nueva jardinera.

Además posee la música de dos comedias suyas, tituladas *El rico avariento* y *Triunfar una mujer*.

XII

EL JUICIO DEL AÑO.

(1779)

1. Esta tarde, mosqueteros.

vengo alegrita a cantar
una tonadilla a todos,
que juzgo ha de agradar.
¡Ay, morenitos!
¡Ay, dulces dueños!
todo este año
gustosa ofrezco
divertiros, complaceros,
agradaros con afecto.
Y si acaso lo logro,
tendrá mi anhelo
todas aquellas dichas
que yo apetezco.

2. De un estudiante muy tuno

la astrología aprendí,
y así, el juicio del año,
a todos quiero decir.
¡Ay, caballeros!
¡Ay, dulces prendas!,
veréis qué cosas
diré tan buenas.
Por serviros, chuscos míos,
mi desvelo por mil modos
dirá a ustedes el juicio
del año todo.
Y así, tened silencio,
mis chuscos monos.

Coplas.

1. Habrá de varias frutas

grandes cosechas;
pero excederá a todas
la de las brevas.
Correrán por el Prado
aires diversos,
que a muchos sus bolsillos
dejarán secos.
Vendrán de Cataluña,
Cádiz, Valencia,
varias rosas muy lindas
de espinas llenas.
Habrá recreos,
habrá comedias,
y fenómenos
por esas tierras;
e irán todas las cosas
de esta manera.
Es el mundo tan borracho,
que premiará con su estilo
a los que no lo merezcan,
ni fueren del premio dignos.
¿No es verdad esto?
Mucho que sí.
Todos atiendan.
Silencio, oíd,

que aún tengo mucho
que repetir.

2. Habrá entre petimetres (1)
y peluqueros,
por cobrar los peinados
algunos pleitos.
En el Canal los tragos
harán prodigios,
tanto que hombres humanos
serán de vinos.
Muermos y torozones
habrá infinitos,
que hay muchos animales
en este siglo.
Habrá dolores
y reumatismos,
mil constipados
y tabardillos;
y los gustos del mundo
serán los mismos.
Es este mundo tan vario,
que las dichas que hoy ofrece,
sin saber cómo ni cuándo,
en desdichas las convierte.
¿No es esto cierto?
Mucho que sí.
Con seguidillas
voy a concluir,
y mis defectos
todos suplido.

Seguidillas.

1. Tengo unos pajaritos
en una jaula,
que cuando yo estoy triste
así me cantan:
Me hace el cuquito
muy alegrito:
"Cu cu, cu cu,
cu cu, cu cu, cu cu."
Me hace el canario
con dulce canto:
"Pi pi pi pi
pi pi pi."
Y de este modo logro
estar alegre,
ya que otros pajaritos
no me divierten.
2. Mis pajaritos
prosигuen cariñosos
con dulces trinos.
Y la abubilla
canta así fina:
"Bu bu, bu bu,
bu bu, bu bu, bu bu."
Y hace el jilguero
con dulce acento.
Pi pi pi pi
pi pi pi".
Y con esto, señores,
yo me despido.
Si acaso os ha agradado,
merezca un vitor.

El juicio del año es un interesante modelo de tonadilla satírica a solo compuesta —lo mismo que la precedente— cuando la tonadilla escénica se hallaba en plena madurez y próxima a la plenitud. Vaciada la obra en el clásico plan tripartito, hace los pronósticos para el año con desenfadada procacidad. Así lo anuncia en el número introductivo, donde también se pide atención, como era usual entonces. Caracterízase por su jugosa melodía la pieza central, denominada "coplas", la cual no enlazaba con boleras, contra lo que algunos años después habría de constituir necesidad imprescindible, sino con una canción popular.

(1) Textualmente: "Petimetres". Esta forma, basada sin duda en una realidad prosódica, era muy frecuente en los manuscritos tonadillescos.

El postrer número es un típico ejemplo de la seguidilla en molde unitario, es decir, sin interpolaciones que engendraban el molde o fórmula ternaria A B A; revelando, además, una franca concesión al virtuosismo vocal italiano, si bien, para justificar ese estilo extranjero, la artista finge que tiene unos pajaritos canoros, e imita sus trinos y gorjeos, con la consiguiente prodigalidad de vocalizaciones ornitológicas donde no falta un ingenuo encanto.

El interés orquestal es grande, considerada la exigüidad de los medios que a la sazón seguían teniendo los compositores de compañías cómicas. No contentándose los instrumentos con acompañar a la voz, también dibujaban a veces graciosos arabescos cuya transcripción es fuerza omitir en una reducción a piano de las partichelas correspondientes. Las seguidillas finales dan personalidad sobresaliente al violín, el cual dialoga con la voz, al repetir en forma de eco aquellas notas de la intérprete que imitaban los cantos de las aves, y hay un momento en que duplica esas mismas vocalizaciones, mas no al unisono ni a la octava, sino a la sexta, realizando en suma una unión análoga a la que desempeñó la flauta en *La Contienda*, de Ferandiere. El violón se desliga del contrabajo, para tocar él solo en algunos trozos; y en las seguidillas finales los oboes cedían el puesto a las flautas.

La célebre Nicolasa Palomera, intérprete de *El juicio del año*, tenía fama de ser bastante libre en sus ademanes y de acentuar sin reparo las intenciones satíricas de los libretos, pero ello se disculpaba por sus grandes dotes como cantante, que merecían la aprobación general. De su capacidad para brillar bajo este último aspecto son patente demostración las citadas seguidillas epilogales, pues requieren un dominio de la voz y una agilidad de garganta nada comunes.

XIII

GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO.

ESCENA I

ELLA.

Chito, silencio, la orquesta.
Observe silencio el patio,
que yo, poquito a poquito,
iré mi asunto explicando.

(*Recitado.*)

Público respetable y venerado,
de vuestra Victorita tan amada,
aquí salgo a anunciarte un accidente
que ocurre desde ayer, y es el siguiente.

(*Cantado.*) [te:

1. Sabrán que Garrido.

desde ayer acá,
de una merendona
muy malito está.
Se comió tres pavos;
se comió un capón,
catorce perdices
y medio jamón.
No sé dónde tanto
le pudo caber
a una almondiguilla
como un cascabel.
Llorad, gallinitas,
si se va con Dios,
que ese gallinero
sin gallo quedó.

2. A ustedes pretende
esta tarde ver;
que aunque está malito,
se mantiene en pie.
Porque a conveniencia
consiga venir,
le he enviado la silla
que me trae a mí.
De tales excesos
en el carnaval,
¡cuántos habrá enfermos!
¡Cuenta con tragar!

Llorad, gallinitas,
su suerte infeliz;
que el Arrebolado
se quiere morir.

(Parola.)

SILLERO I.º

A un ladito. (Dentro.)

ELLA.

Ya en la silla
el pobre Garrido llega.

ESCENA II

(Salen con las sillas.)

SILLERO I.º

¿Dónde va este enfermo?

ELLA.

Aquí,
para abrirle yo la puerta.

GARRIDO.

¡Ah, misera humanidad!
Toda estás como una breva.
Caballeros, buenas tardes.

(Al patio.)

Cotorras mozas y viejas,
enviad a este pobre enfermo
algo, si tenéis merienda.

SILLERO I.º

¿Quitamos la silla?

GARRIDO.

Sí;

muchos de nuestras literas.

(Vanse con la silla.)

ELLA.

3. ¿A qué al coliseo
quisiste venir?

GARRIDO.

A ver las devotas
que tengo hacia allí,
y al público amado
pedir por favor,
si me muero de ésta,
me encomiende a Dios.

ELLA.

¿Sentirás morirte?

EL.

Discurrrete tú
con mis buenas obras
que son de virtud.

LOS DOS.

Llorad, gallinita,
y entre tanto, ved
si acaso hay alguna
que alivio me dé.

ESCENA III

(Parola en la casucha.)

CHICA.

Seor Garrido.

GARRIDO.

¡Ay, amor,
qué voz tan dulce!

ELLA

¡Baboso!
que no puedes con la bula
y has abierto tanto el ojo.

EL.

Soy humano. ¿Quién me llama
de ese jardín delicioso
de Cupido?

CHICA.

Una real moza
de primera clase, asombro
de la majeza y hechizo
de todos esos babosos
que miran.

EL.

¿Y qué me quieres?

CHICA.

Pues pides tan lastimoso,
que te den alivio, yo
iré a dártelo, pimpollo
de mi corazón; y escucha
con estilo saleroso
estas seguidillas majas,
pues es lo que causa asombro.

(Cantado en la cazuela.)

CHICA.

Tengo yo un granadero
que me corteja,
y nos vamos a Maudes
todas las fiestas.
Y con qué resalero
me quiere y me ama,
porque esta majeza
es la sal de España.
Decid, chorizos;
decid, chorizas;
que nuestro Garridito
mil años viva.
(Hablado sobre música.)
¡Que viva Garrido!

(Parola.)

ELLA.

Piadosa te favorece
nuestra cazuela.

EL.

Ay, amiga;
no sabes tú bien las almas
que hay aquí caritativas.

ELLA.

Dos médicos he avisado,
ya entran a verte.

EL.

¡Ay!, querida,
di dos muertes con peluca
que andan a caza de vidas.

ESCENA IV

(Cantado.)

MÉDICO 1.º

Alargue la mano
y el pulso veré.

(Hace gestos.)

¡Qué poco me gusta!
Muy malo está usted.

MÉDICO 2.º

Sacad esa lengua.
Veremos qué tal.
Raro es el que escapa
de esta enfermedad.

ELLA.

Garridito mío,
ten conformidad,
y de estos Herodes
Dios te saque en paz.

EL.

Sólo de mirarlos
su gesto y bastón,
ya creo que huelo
a Kirie eleción.

(Hablado sobre música.)

MÉDICO 1.º

Pues amigo.

MÉDICO 2.º

Pues señor.

Los dos MÉDICOS.
Disponga ya sus cosas.

EL.

¿Con que de veras va?

ELLA.

Cuando los dos lo dicen,
no tienes que dudar.

EL.

(Parola.)

Pues haré testamento
con toda brevedad,
antes que éstos me encajen
allá en San Sebastián.

ELLA

(Cantado.)

Vaya de testamento.
Silencio. Empezad.

LOS DOS MÉDICOS.

Vaya de testamento.
Silencio. Empezad.

TODOS.

Vaya de testamento.
Silencio. Empezad.

ELLA.

1. ¿Quién de tus tonadillas
se hará heredero?

EL.

Las orquestas famosas
que andan de ciegos,
y las irán cantando
tras de mi entierro.

ELLA.

¿Para los compañeros
qué mandas dejás?

EL.

El dinero que encuentren
en mis gavetas,
con cláusula que paguen
todas mis deudas.

ELLA Y MÉDICOS.

¡Ay, pobre Garrido!

EL.

Lo que es de llorar
las viudas de amores
que llego a dejar.

LOS CUATRO.

Prosigan las mandas
y conformidad.

ELLA.

2. A las mozas traviesas,
¿qué das de manda?

EL.

Que en la calle de Atocha
las dejo casas,
que son tres de escarmiento
y una de babia.

ELLA.

A tus apasionados,
¿qué mandas bueno?

EL.

Que les den nueve días
a pavo tierno,
y ellos me den a duro
mientras me muero.

ELLA Y MÉDICOS.

¡Ay, pobre Garrido!

EL.

Lo que siento yo
quién hará, muriendo,
a mi don Simón.
Prosigan las mandas
y disposición.

ELLA.

3. A quién das tus vestidos
saber procuro.

GARRIDO.

Al Apolo del Prado,
que está desnudo,
que su talle y el mío
es todo uno (1).

(1) Estos dos versos sustituyeron a los que decían:

“y le da el sol y el aire
por cara y culo.”

ELLA.

¿Para quién son los dotes,
si es que los dejas?

EL.

Para cómicas pobres
de dentro y fuera,
y por falta de dote
se están doncellas.

ELLA Y MÉDICOS

¡Ay, pobre Garrido!

EL.

Todo lo demás
dalo, mi Victoria,
a tu voluntad.

LOS CUATRO.

Y aquí el testamento
finalizó ya.

ESCENA V

(Parola.)

CHICA.

Garrido, fuera tristeza,
que yo te vengo a sanar
cantándote una tirana
que espante tu enfermedad.

LOS CUATRO.

Veamos, salada.

CHICA.

Chitito,
oye su amapola real.

(Tirana cantada.)

CHICA.

Para curar los enfermos
de los chuscos desahuciados,
es la mejor medicina
la tirana del fandango.
¡Ay, tirana, qué flechas que tiras
con tus ojos a mi corazón! [tas,
¡Ten piedad, ten piedad, que me ma-
y me muero, me muero de amor!

Ay, tirana, tirana, el fandango
es de España y del mundo la sal.
Eche usted, eche usted anisitos,
anisitos en el delantal.
Allá van. Allá van.

(Parola.)

TODOS.

El enfermo como baila.

EL.

Amigos, ¡gran medicina!
Se me espantó el mal y estoy
ya tan bueno.

ELLA.

Pues prosiga
la tirana y finalice
con ella la tonadilla.

(Cantado.)

Ninguno compre chorizos,
que los viles choriceros
echan más carne de tajo
que no tocino de cerdo.

EL.

Eso no es mucho milagro,
que la semana pasada
encontré yo dentro de uno
media piocha de cabra.

ELLA Y EL.

¡Ay, tirana, qué flechas que
[tiras!, etc.

TODOS.

¡Ay, tirana, tirana, el fan-
[dango!, etc.

Final.

TODOS.

Adiós, pueblo respetable,
que esto ya se concluyó,
pidiendo todos rendidos
de las faltas el perdón.
Adiós, mosqueteritos,
dueños del corazón.

Garrido enfermo y su testamento es una tonadilla a cinco
compuesta por Esteve para el "teatro de fin de año" de 1785,
es decir para la cuaresma, pues cada año teatral comenzaba con

la Pascua de Resurrección. Dicha producción tiene carácter autobiográfico en relación con los actores que la debían representar. Aunque tal circunstancia, por sí sola, justificaría su interés, éste aparece, además, avalorado por los rasgos que la obra ofrece como cuadro de costumbres y sátira contra los médicos, así como por su intención filarmónica. Hallándose el protagonista en trance de muerte a consecuencia de una comilona carnavalesca, le dan por medicina una sesión cantada y danzada de aquel baile tan popular a la sazón que se denomina "tirana", con lo cual recupera inmediatamente la salud, lo mismo que había sucedido a muchísimos dolientes también desahuciados por los doctores. Con ello se hace una ferviente apología de la música popular española.

Fué cantada esta obra por Miguel Garrido, que desempeñaba el papel de enfermo, por Alfonso Navarro y Vicente Romero, que hacían de doctores; por Victoria Ibáñez, que hacía de enfermera, y por una maja —cuyo nombre no se cita— la cual cantaba primero desde la cazuela una seguidilla y después en el tablado la tirana. Casi seguramente fué Nicolasa Palomera la actriz encargada de este último papel, y así lo consigna Barbieri en la portada del correspondiente manuscrito musical. En el proyecto primitivo el papel de "enfermera" estaba reservado a esta Nicolasa; pero la sustituyó Victoria, como se advierte en el guión musical, pues donde primero se habían escrito los endecasílabos:

Público respetable y venerado
de la Nicolasita tan amado.

este último verso se sustituyó por el siguiente:

de vuestra Victorita tan amado;

y siempre que le tocaba cantar a dicho personaje femenino, se menciona el nombre Nicolasa. Por otra parte, el papel de maja, queda indicado allí, en la primera aparición, con la frase: "La chica maja en la cazuela", y en las sucesivas apariciones sólo dice "Maja".

Garrido enfermo y su testamento puede considerarse como obra de gran espectáculo y visualidad. Su plan, en cierto modo tripartito, abarca diversos números. Ante todo, una introducción pomposa y solemne, con breve recitado a la italiana, el cual empalmó con un número gracioso cuyo epílogo es un lamento caracterizado por su expresivismo. Las seguidillas de la

maja hallaron su inspiración en un ambiente netamente popular. La parte central de la obra está integrada por dos secciones: aquella donde los médicos trazan su diagnóstico pesimista, y aquella otra donde el enfermo dicta sus disposiciones testamentarias, a las cuales epíloga un lamento doloroso ante la próxima e irreparable pérdida de un actor estimadísimo. La parte final omite las seguidillas usuales, sustituyéndolas por una tirana. A modo de contera o epílogo aparece un breve "final" de despedida.

Toda esta producción tiene un marcado sabor hispanista, turbado por el preludio y siete compases de recitado a la italiana. La parte vocal, casi siempre en monólogos o en diálogos cantados a solo, con la intervención alternada de los diversos interlocutores, enuncia en el "final" un breve canon, para concluir con un "unis" cantado por los cinco intérpretes. Abundan las "parolas" de cierta longitud.

La correspondiente orquestación requería violines primero y segundo, "acompañamiento" o violonchelo y contrabajo, dos oboes y dos flautas que tocaban alternativamente, y dos trompas. La madera y las trompas sólo intervenían en el primer número, la tirana y el postrero. En el número inicial vemos empleados sucesivamente como instrumentos solistas a los oboes y las trompas, dialogando con la cuerda. La tirana y el final exigían flautas en vez de oboes. La individualización transitoria de los instrumentos se observa en *Garrido enfermo y su testamento*, como en otras diversas obras del propio Esteve. Y también aquí la dinámica, rica en matices y contrastes cuidadosamente consignados, muestra una celosa preocupación por el expresivismo musical.

VIDA Y OBRAS DE DON PABLO ESTEVE.

Ya se ha dicho que don Pablo Esteve y Grimau compartió largo tiempo el reinado de la tonadilla escénica con su compañero Laserna. Había comenzado su carrera algunos años antes que éste y se jubiló en 1790, es decir, cuando la tonadilla, llena de plenitud, preparaba una decadencia letal, por empeñarse en ceder su nota bien ibérica para adoptar las modas extranjeras de lo que, teniéndose entonces por cosa de buen gusto, distinción y novedad, parecía bien digno de que lo copiase todo músico de buen tono.

También, como sucede con Laserna, nos hemos ocupado extensamente de Esteve en los dos volúmenes anteriores, habiendo señalado allí diferentes rasgos de su vida, algunos tan pintorescos como el de su encarcelamiento por haber satirizado una tonadilla suya a ciertas damas de la nobleza, y algunos aspectos de su actividad, en la que debemos destacar la desplegada, siendo joven aún, como maestro de capilla del Duque de Osuna, y más tarde como compositor titular de las compañías teatrales de Madrid. Igualmente hemos demostrado su excelente calidad como fecundo e inspirado compositor. Y hemos transcrito varios memoriales suyos, alguno de los cuales atestigua la nobleza de su carácter, la rectitud de su proceder y la sinceridad de sus palabras, como puede verse en las páginas 300 a 303 del primer tomo.

Se ignoran los lugares de nacimiento y defunción de Esteve, así como también las fechas en que ocurrió todo esto; pero consta que era catalán —como su colega don Luis Misón, cuyas huellas siguió bien pronto, una vez incorporado a la vida teatral madrileña—, y que durante unos treinta años escribió tonadillas con destino a los coliseos de Madrid, siendo autor de la letra de algunas, como también lo han sido Misón y Laserna de otras cuya música registra la respectiva paternidad. Pedrell y Cotarelo han dado noticias muy interesantes acerca de la actividad desplegada por este compositor a quien el último de los citados autores califica de "insigne". Acerca del concepto en que tuvo Esteve a la tonadilla, recuérdese lo expuesto cuando trazamos la biografía de Rosales que se puede leer en este mismo tomo.

Las páginas 345 a 352 del primer volumen de esta obra dan la lista de composiciones musicales escritas por Esteve y existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid. Salvaremos aquí ciertas omisiones o ciertos errores, alguno de los cuales se han recogido en la catalogación original, y adicionaremos unas observaciones oportunas. Deben agregarse las siguientes tonadillas: *La buena madre y la mala hija*, *La buñolera y el catalán*, *Los consejos de una vieja*, *La maja obediente*, *La maja y el sargento*, *El molinero, la pescadera y el pajarero*, *La petimetra supuesta*, *Un petimetre, una maja y un tostonero*, *La Polonia que deja de ser maja y El zapaituya y la criada*. Hay que registrar las siguientes rectificaciones: *La clavelera*, en vez de *La clave-tera*; *La cuenta de la huésped*, en vez de *La cuenta sin la huésped*; *El desvalido protegido*, en vez de *El desvalido y el pro-*

tegido; El pastor y la zagala, en vez de *El pastor y los zagales*. *Los tunos a la sopa*, en vez de *Los tunos y la sopa*. *Las lecciones* también se titula *Las lecciones de Garrido* (2.^a parte). *La vuelta de Vicente Camas* también lleva el título *El primo indiano*. En vez de *Los dos amigos* debe leerse *La puerta y las dos amigos*.

XIV

LA NECEDAD.

(¿1790?)

- | | |
|---|---|
| 1. Callad, poetas
grecolatinos,
anglicoitálicos
seudocruditos,
¡Chitón y callad!
No se habrá visto en el mundo
semejante porfiar.
Me parece que los oigo
con más vigor altercar.
Uno delira;
otro pateo,
y a otro se le hinchan
todas las venas
¿A qué porfiar,
si quien más sabe es más tonto.
y el que menos sabe más? | 2. "¡Qué disparates!
¡Qué barbarismos!",
decían todos
enfurecidos.
¡Qué fatalidad
es defender que en el mundo
ya no se halla necedad.
Cuando entre todas las gentes
tan entronizada está!
Lo que yo digo
es evidencia,
y que es muy simple
quien no lo piensa.
Esto es realidad.
¡Violetistas, estadistas,
dejad, pues, de declamar! |
|---|---|

Recitado.

Esto es decir, porque mejor se entienda,
que he tenido no ha mucho una contienda
con sabios que en sus tratos
parecían a Herodes y a Pilatos.
"Que ya no hay necedad", me argumentaban.
Yo, aunque mujer no idónea de esta era,
les concluí a los dos de esta manera:

Chito, chito, por si os gusta;
chito, chito, y se verá
que todos viven sujetos
al error y necedad.

Coplas.

1. Por cortejar un don Lindo
se queda como un Adán;
y aunque ya está escarmentado,
no deja de babear.

- Vean si no es esto
grande necedad.
2. Que a su hija la regalen
deja una madre fatal,
y quiere hacer creer que es buena
la intención con que lo dan.
Vean si no es esto
grande necedad
e un hombre que otro a su esposa
siempre la va a visitar,

y ella hacerle creer pretende
que es mera marcialidad.

Vean si no es esto
grande necedad.

4. Poco efecto hace en las tablas
un cómico natural,
y a otro que da muchos gritos
dos mil aplausos le dan.
Vean si no es esto
grande necedad.

Boleras.

1. Que en este mundo fueron
siempre abundantes,
más que las discreciones,
las necedades.
Esto supuesto,
con lo que más les dije
voy prosiguiendo.

Coplas.

5. Uno debe cuanto tiene,
y fingiendo gravedad,
juzga que no dirán todos
que es un tramposo sin par.
Vean si no es esto
grande necedad.
6. Un hombre tiene en su casa
frutas de todo especial,
y va a buscar otra a veces
difícil de madurar.
Vean si no es esto
grande necedad.
7. Vemos que un diestro abogado
hace una trampa legal,
y porque le disimulen,

discurre que no ha hecho mal.

Vean si no es esto
grande necedad.

8. Un ingenio hace una obra
compuesta de aquí y de allá,
pero luego, al imprimirla,
dice es obra original.
Vean si no es esto
grande necedad.

Boleras.

2. Los sabios al oírme,
quedaron bobos.
Diciéndome: "Los necios
somos nosotros."
Se despidieron.
Y con las seguidillas
concluye el cuento.

Seguidillas.

1. Ofrenda rinde a Venus
el Dios vendado,
porque al mirar sus ojos
quedó postrado.
Le dice muy tierno:
"A tus dulces aras
para siempre rota
se postra mi aljaba.
;Oh, qué dolor!
;Ya no hay amor!"
Mas ella responde
con afecto tierno:
2. "Dios rapaz, pues supiste
rendir mi pecho,
nuestra constancia al mundo
sirva de ejemplo"

La necedad muestra un ejemplo típico de la tonadilla a solo con moraleja por los años en que la plenitud de este género teatral pudo hacer presentir un hundimiento relativamente próximo y absolutamente inevitable. En lo fundamental mantiene el plan tripartito, pero con gran amplitud en el desarrollo. La introducción concluye con aquel "recitado" a la italiana tan característico de la tonadilla escénica durante este año y los sucesivos. Las "coplas" repiten su música varias veces para que tengan entrada las diversas estrofas, epilogándolas unas "boleras" en compás de 3 por 8, según lo corriente por entonces. El número final, anunciado como "seguidilla", lo es, efectivamente, por el molde

métrico de las frases literarias, mas no por su forma musical construída en compás de dos por cuatro, y sus numerosas vocalizaciones delatan los rápidos progresos que a la sazón efectuaba el italianismo. El libreto ostenta cierta grave tiesura en el preámbulo, con reiterado uso de palabras esdrújulas, y declara la moraleja en las "boleras" correspondientes. Sus "seguidillas" epilogales, ajenas al asunto, son de índole amatoria, y nos presentan a Venus y Cupido con sujeción a aquel criterio que quería imponer la nota elegante, pero que hoy nos resulta de una vulgaridad no siempre discreta.

La instrumentación de *La necedad* no ofrece grandes novedades, aunque en ella son más frecuentes que antes las frases dialogadas entre los instrumentos de arco y los de boca. Estos últimos tienen activísimamente participación, pues sólo guardaban silencio durante el "recitado". La parte cantada exigió a la intérprete alguna picardía, no poca gracia y mucha habilidad en el manejo de la voz.

No consta el año en que se compuso *La necedad*, mas sí el nombre de la actriz a quien habían destinado esta obra primeramente, y el de aquella otra que se encargó de la representación. La primera se llamaba María Isabel, como advierte la portada del guión de voz y bajo. La segunda se llamaba Luisa, pues una partichela de violín dice textualmente con referencia a esta producción: "La dió la M.^a Ysabel a la Luisa." Consultando los cuadros de compañías formados hacia 1790, deducimos que esa María Isabel pudo ser la hija del director de compañía Eusebio Rivera, y que esta Luisa fué la hija de los actores José García Hugaide y Mariana Alcázar. María Rivera había solicitado en 1788 que la pasasen al último lugar de todas las mujeres de cantado, porque le había fatigado la voz su labor excesiva como cantante en calidad de cuarta dama, y entonces descendió al octavo lugar. Luisa García Alcázar había sido en 1789 discípula de don Cristóbal Andreozzi, quien por orden ministerial tenía que enseñarla, en unión de otras jóvenes, a cantar para la escena, y en 1790 ingresa como undécima dama en la compañía de Rivera. En el primer tomo de esta obra comentamos esta escuela de Andreozzi, donde se instruía en el canto a la italiana, y el proyecto que tuvo Laserna de crear una escuela de canto a la española para contrarrestar el influjo desnacionalizador de aquel establecimiento docente.

Queda expuesto en el segundo volumen de esta obra que las

tonadillas con moraleja —de las que constituye interesante ejemplo *La necedad*— florecieron por estos años de plenitud e hipertrofia del género tonadillesco. Tales obras, calificadas por Pedrell como “tonadillas morales” son, según el mismo autor, “las más insípidas de la productividad tonadillesca”, lo cual explica considerando “que era difícil y hasta imposible que se metiesen a diablesas predicadoras la *Ladvenant*, la *Tirana*, la *Catuja*, la *Caramba* y todas aquellas empecatadas actrices de tumbo y tamba”. Para rectificar tales afirmaciones, basta recordar que hacia 1790, época de las “tonadillas morales”, la interpretación estaba encomendada a otras actrices, instruídas con diferente criterio, pues se propendía cada vez más con mayor ahinco a la desplebeización y a la italianización de este género teatral; y que por entonces hacía ya treinta años que la *Catuja* había dejado la escena; más de veinte que la *Ladvenant* había fallecido, y más de diez que la *Caramba* había bajado a la tumba. En cuanto a la *Tirana*, jamás actuó como tonadillera, pues no era dama de cantado, sino de representado, como tenemos dicho ya.

BIOGRAFÍA Y OBRAS DE DON MARIANO BUSTOS.

De Mariano Bustos, como de tantos otros compositores tonadilleros eventuales, apenas tenemos noticias. Consta que pretendió suceder a Esteve cuando éste se jubiló en 1790, escribiendo por entonces algunas producciones escénicas muy estimables, a fin de probar sus aptitudes; pero la plaza vacante fué ocupada por Pablo del Moral y entonces Bustos se alejó definitivamente del teatro, aunque allí había logrado muchos éxitos y los hubiera podido tener numerosos y mayores en lo sucesivo, dados su talento, que era grande, y su saber, que no era menor.

He aquí la lista de tonadillas compuestas por Bustos y conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid:

- Los amantes correspondidos.
- El amor une los genios.
- La casa de posada.
- El celoso satisfecho.
- La competencia de los novios.
- La dama caprichosa.
- La dama voluble.
- El ensayo por servir.
- Los extremos.

El marido celoso.
 La necesidad.
 Ninguno con su suerte está contento.
 La niña y los presumidos.
 El palacio encantado.
 Los pastores inocentes.
 Los petimetres y el hospiciano.
 La prueba de los novios.
 El teatro del mundo.
 El tutor burlado.
 Varios locos.
 La vuelta de los holandeses.

Además existe la música del sainete *La discreta y la boba*, y la de las comedias *Federico*, *Hernán Cortés* y *La fiel pastorcita*, todo lo cual fué compuesto por Bustos.

XV

LA MAJA Y EL MAJO.

(1798)

ESCENA I

ELLA.

1. Soy la maja más remaja
 que hubo, ha habido y habrá,
 pero tan desgallizada
 en mi modo de pensar,
 que me encuentro enamorada
 de un majo con poca sal.

El es el arte

de los boleros.

Enseña niñas

con mucho esmero;

nadie le gana

a retrechero,

y por eso el infame

a mí me ha muerto.

Voine a la Caleta

por si le encuentro

con Currilla la Chata en

un aposento

de estos de vino tinto,

pescado y huevos.

Pero como le encuentre

habrá solfeo.

Pues apuradamente

el guaijeño (1)

no se me aparta nunca

del *lao* derecho.

¡Ah, endino mala hora!

Ya nos veremos

(Vase.)

ESCENA II

(Sale el majo.)

ÉL.

En viendo mi Gregoria.

es preciso me quiera

con más extremo,

porque he estrenado

de los pies a cabeza

todos los cabos.

2. Soy un indino tunante

(1) "Guaijeño" (sic), por "guadijeño" o natural de Guadix.

de los de marca mayor,
que tocando la guitarra
paso la vida mejor
que todos los comerciantes
gastando mucho doblón.

Yo como y bebo,
cortejo mozas;
tengo pesetas
siempre en mi bolsa;
y ande la vida
a la vita bona.
Y de aquesta manera
busco, busco mi vida.

Mas voime, no me encuentre
mi Gregorilla,
que ella está recelosa
de la Chatilla;
pero yo la aborrezco,
que es una endina
que se fué la otra tarde
con su vecina,
y estuvieron bebiendo en
la Mirandilla.
Arrastradota, infame,
perra judía.
Yo te juro no verte
más en mi vida.

(*Vase y sale ella y le detiene.*)

ESCENA III

ELLA.

1. Téngase usted, camarada,
No hay que acelerar el paso,
que la perdiz que usted busca
ya otro perro la ha olfateado.
¡Ay, ay!

EL.

2. Lo que yo tengo de sobra
son, señora Gregorita,
perdices de aquesta clase
sin salir de mi casita.
¡Ay, ay!

ELLA.

¡Ay, mal nació indianote!
Tú te vienes con jojanas,
y yo he de borrar mi nombre
o me las pagas, canalla.

EL.

Detente, reina imperial
de toda esta personaza,
si sabes que tú eres sola
y no camelo a la Chata.

(*Parola.*)

ELLA.

¿No la camelas, Perico?

EL.

Si digo que no, mi alma,
te lo juro por mí mismo
por cuanto tengo y...

ELLA.

¡Chis!, ¡Calla!

¿Cuánto tienes?

EL.

Cinco reales.

ELLA.

Pues no se hable más palabra
que luego los gastaremos
en callos y en ensalada.

Coplas

ELLA

1. Ahora quiero que me digas
dónde vas con la guitarra.

EL.

Voy a dar cuatro lecciones
a unas niñas a sus casas.

ELLA.

2. Esas lecciones, amigo,
a la cara te saldrán.

EL.

No tocándome al bolsillo
lo demás déjalo estar.

ELLA.

¡Ah, pícaro taimado!
La cara te he de cortar,
para que no me quieras
venir a jonjabar.

EL.

Por Dios, tente, Gregoria;
que esto es chanza y no más.

Detén el jierro. Mira
que me puedes pinchar.

(Parola.)

ELLA.

Pues confiesa en alta voz
que tienes la voluntad
los sentidos y potencias
en tu Gregoria no más.

EL.

Yo lo juro y lo rejuro
y lo volveré a jurar,
que no quiero, ni querré
ni la volveré a mirar
a esa indina, chata, infame,
sino a ti. ¿Qué quieres más?

ELLA.

Nada quiero, y satisfecha
ahora me vas a cantar
la bolera de anteanoche;
pero te has de acompañar.

EL.

Dispón y manda, chuscona,
pues tienes más calidad
que todas las andaluzas
de Cádiz y Puerto Real.

(*"Canta unas seguidillas con la guitarra", cuya música, como es natural, no figura en el guión.*)

Final.

Los dos.

Con gozo y alegría
pediremos entrambos,
disimule las faltas
aqueste pueblo amado,
porque siempre en su obsequio
podamos emplearnos,
dándoles gusto en todo,
que es lo que anhelamos;
ya que benignos
y placenteros
nos disimulan
nuestros defectos;
aunque son infinitos y grandes,
sus piedades disfrutaremos.

Adiós, aposentos míos.

Adiós, lunetas, queridas.

Adiós, cazuela del alma,

que por ti paso fatigas.

Adiós, adiós, queriditos,

aplaudid mi tonadilla.

El majo y la maja, como dice el guión de voz y bajo, o *La italiana y el majo*, como dicen algunas partichelas, es una tonadilla a dúo, compuesta en 1798 por Manuel García, el futuro cantante y compositor de reputación mundial, cuando hacía poco tiempo que había debutado en Madrid, y la interpretó él en unión de su primera mujer, Manuela de Morales, que con él había venido de Cádiz, y que era más hábil para el baile de boleras que para el canto, según dicen sus biógrafos.

A la sazón la tonadilla escénica, víctima de la italianización y del hinchamiento, se hallaba muy próxima a su ocaso; pero García, con *El majo y la maja* revivió aquel espíritu netamente nacional —en este caso bien andaluz— que había contribuido no poco a la prosperidad de dicho género musical desde los tiempos de Misón.

Tiene la producción de García varias "parolas" que alternaban con el canto. El número postrero, ajeno al asunto, ya no presenta la forma de seguidilla ni tampoco la de tirana, pues se

desarrolla libremente, bajo el epígrafe “Final”, adquiriendo gran amplitud a costa de la letra, la cual se repite incesantemente, y carecería en absoluto de interés (ya que tan sólo contiene un saludo respetuoso para el auditorio, del que se despedían los intérpretes ceremoniosamente), si no fuese porque allí declaraba García que él mismo había compuesto esa obra, al decir:

Adiós, adiós, queriditos
aplaudid mi tonadilla.

Era por entonces tan visible la decadencia de este género teatral, que Manuel García se dedicó bien pronto a escribir operetas, género ligero donde con gran satisfacción suya podría introducir canciones populares, ya por su melodía, ya por su espíritu, cuya memoria se mantiene hoy aún muy viva en el mundo filarmónico. Basta recordar, en efecto, el famosísimo polo del contrabandista de *El poeta calculista*.

Más tarde, cuando sólo quedaba en el repertorio media docena escasa de tonadillas, y aún éstas se representaban con toda clase de retoques, aliños y superposiciones— esta pieza llegó a incluirse, como la Tirana del Trípli, en algunas de esas obras supervivientes, aunque bajo la denominación genérica “caballo” en vez de “polo”.

VIDA Y OBRAS DE DON MANUEL GARCÍA.

Fué el andaluz Manuel García el primer operetista, mas no el “último tonadillero”, aunque le asignó este título Mitjana. Posteriormente ha puesto las cosas en su punto Julio Gómez, al trazar la biografía de don Blas Laserna, pues en el título de su monografía llamaba el “último tonadillero” a este compositor navarro. Ello no obsta para que el señor Salazar, en su pintoresco trabajo sobre la tonadilla, haya calcado el error de Mitjana, por no tomar en consideración el fruto de ulteriores investigaciones, y atenerse a un texto único. Como fugaz tonadillero y primer operetista examinaré la personalidad de este compositor en una monografía que he preparado tras el análisis de las respectivas producciones.

El primer tomo de esta obra muestra la situación de García, mientras fué compositor de compañía madrileña, los contratiempos que hubo de sufrir con tal motivo y, como epílogo de todo ello, su resolución de abandonar España para encontrar bien pronto por otros suelos aquellos honores y riquezas a que le ha-

cían bien acreedor sus facultades innatas de creador e intérprete. Recordaremos tan sólo que él compuso bastantes óperas, y que Rossini escribió algunas para él. Fétis cita cuarenta compuestas por Manuel García, repartíendolas de este modo: óperas españolas (en realidad operetas y monodramas las más), 17; óperas italianas, 15; óperas francesas, 8. A esta producción teatral podemos añadir dos tonadillas existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid: *La maja y el majo* (atribuida en el catálogo a un García cuyo nombre de pila no se menciona) y *La declaración* (registrada como anónima, bajo el título *La declaración de Manuel García*, pues el nombre del autor se tomó como parte integrante del título, sin advertir que tras éste había un punto). Artística y folklóricamente sólo tiene interés la primera de estas obras, pues *La declaración*, con su asunto amoroso algo entonado y su moraleja epilodal, se aparta del espíritu ibérico, como tantas otras producciones similares escritas cuando la tonadilla se hallaba en plena decadencia y acentuaba su desnacionalización de día en día. La portada manuscrita de esta obra dice textualmente. "Tonadilla a Dúo. | La Declaración | de | Manuel García". Esta obra data de 1799.

Sólo recordaremos, para concluir esta nota biobibliográfica, que Manuel García tuvo tres hijos, todos ellos ilustres: el profesor de canto de igual nombre, a quien se debe la invención del laringoscopio, y las cantantes famosas María y Paulina, quienes al tomar los apellidos de sus respectivos consortes fueron conocidas en el mundo del arte por "la Malibrán" y "la Viardot." El álbum de canciones españolas armonizadas y traducidas al alemán por Edgar Istel, e insertas en el primer volumen del "Spanisches Lieder Album" titulado *Fern im Süd...* incluye dos célebres canciones españolas de García, cuyos títulos respectivos son *El Karrakiki y Karrikaka* y *Juanita o La perla de Aragón*, y cuya boga fué grandísima en teatros y salones cuando las cantaban, respectivamente la señora Malibrán García y la señora Viardot García. Ambas obras rezuman tan neto hispanismo como la tonadilla *El majo y la maja* (la cual hubiera podido muy bien titularse *El guitarrista y la celosa*), acreditando la fácil inspiración y el gracejo castizo de un compositor cuya ductibilidad le permitió hacer óperas extranjeras con rasgos absolutamente ajenos al espíritu musical de la tierra que le había visto nacer y partir, pero que no le vió regresar ni morir.

XVI

LA ÓPERA CASERA.

(1799)

ESCENA I

(*La Tiple y el Tenor aparecen sentados, con papeles de música en la mano.*)

TENOR.
¡Cara nina!

TIPLE.
¡Dolce sposo!

LOS DOS.
Tolerar, oh Dios, non poso
un si barbaro dolor.

TENOR.
¡Bueno, bueno! ¡Bravo, bravo!

TIPLE.
¡Oh, qué bien salió el dueto!

TENOR.
Ensayemos el terceto.

TIPLE.
Pero al bufo hay que esperar.

LOS DOS.
A Madrid vamos, sin duda,
con la ópera a asombrar.

(*Parola.*)

TIPLE.
¿Qué hora es?

TENOR.
Las once.

TIPLE.
¿Qué tal?
Y a las nueve se ha citado
a ensayar.

TENOR.
Se porta el bufo.

TIPLE.
Amigo, estará bufando
con la segunda.

TENOR.

Ayer noche,
sobre el aria, ¿en qué quedaron
ustedes?

TIPLE.
Yo en una y él
en dos.

TENOR.
Mas que cante cuatro.
¡Déjele usted!

TIPLE.
Soy la dama,
y en la ópera yo mando.

TENOR.
Yo soy tenor, director
y compositor, y no hablo
una palabra.

TIPLE.
Yo quiero...

TENOR.
Ni que fuera esto el teatro.

TIPLE.
Más piques que en los actores
hay en los aficionados.

(*Tocan una campanilla.*)

(*Cantado.*)

I. Abra usted la puerta,
que el bufo será.
La segunda un aria
sólo cantará.

TENOR.
Ni una ni ninguna
puede cantar ya.

TIPLE.
¿Y por qué motivo?

TENOR.

Porque ronca está.

LOS DOS.

Picardías y entruchadas
que entre gentes bien criadas
no se deben practicar.

TENOR.

2. El papel del bufo
aquí tenéis ya.

TIPLE.

¿Y por cuál motivo?

TENOR.

Porque ronco está.

LOS DOS.

Picardías y entruchadas, etc.

(Parola.)

TENOR.

Esto ya me lo tenía
yo tragado. Como el bufo
y la segunda son carne
y uña y usted ha hecho punto
de honor que no ha de cantar
más que un aria, en este apuro
nos hallamos.

TIPLE.

Yo no cedo
ni cederé. Venga uno
que haga el bufo. Lo demás
yo lo compondré.

TENOR.

Sí. Bruno.

TIPLE.

¿Quién es Bruno?

TENOR.

Un pretendiente
que en el café asiste mucho
de la esquina.

TIPLE.

¿Qué hace usted,
que no va a buscarle al punto?

TENOR.

Yo iré, pero...

TIPLE.

Vaya usted,
y salgamos deste apuro.

TENOR.

Uno: "Yo no quiero esta aria."

Otro: "No me gusta el dúo."

Reniego de la opereta

y de mí, que soy un burro.

(Vase.)

ESCENA II

TIPLE.

Voy a repasar mi parte
en tanto que trae el bufo.
Pero no quiero. No quiero.
Ya me he cansado de estudio.
Estudiar. Dale estudiar;
y cuando menos presumo,
ya la segunda no quiere;
ya nos quedamos sin bufo,
y todo lo lleva el diablo.
¡Vaya, que es un gran apuro!
Mas parece que ya trata
el tenor al taumaturgo.

(Recitado.)

Ecco il rival infido.

¡Cospeto! Non parlar mi piu d'amore.
Soncite la onorata [to,
Tu un virbante. Ma ritorna qui, fuver-
que amor fa tipitá per te en el petto.
Il mio carino, ¡oh Dei!, ya mi carezza,
Yo mi sento morir per la dolceza.

(Parola.)

Pero ya han vuelto a llamar.
¿Si vendrá con él? Veremos.

ESCENA III

TENOR.

Ya está aquí aquel hombre.

TIPLE.

Que entre.

TENOR.

Adelante, caballero.
(Sale el bufo.)

ESCENA IV

BAJO.

(Cantado.)

Como náufrago infelice

que al salvarse, ya sin pena,
va a besar la seca arena
que a la orilla está del mar,
así yo, dulce embeleso,
de tus pies beso y rebeso
los coturnos sin cesar.

(Parola.)

TIPLE.

¿Qué bajo es éste?

TENOR.

En España
hay mucha escasez de bajos.

TIPLE.

Cuando usted los necesita.
bien sabe usted encontrarlos.

TENOR.

Aquéllos son bajos-tiples,
mas éstos son bajos-bajos.

TIPLE.

¿No sabe usted algún aria?

BAJO.

Sí, señora; pero el caso
es que estoy un poco ronco.

TIPLE.

¡Con ronqueras empezamos!

TENOR.

¡Que siempre tengan achaques
los que huelen a teatro!
Cojeras, los bailarines.

TIPLE.

Ronqueras, los que cantamos.

BAJO.

Y accidentes las que riñen
con el cortejo.

TIPLE.

¡Qué claro
que habla usted!

BAJO.

¿Que no pasa
esto entre los aficionados?

TENOR.

Y mucho más. ¿Canta usted
o no canta? ¿En qué quedamos?

BAJO.

Dejarme rogar ahora
sería dos veces malo.
Vamos allá; mas del aria
voy el concepto a enteraros.
Un paje yo represento
que reflexiona aturdido
lo que padece su ama
por celos de su marido.
Usted es mi esposa.

TIPLE.

Muy bien.

BAJO.

Yo soy un recién casado.

TENOR.

El señor es un maestro
que la enseña a usted el canto (1).

Aria.

Lei comandi, signorina,
tutto, tutto io voglio fare.
Ma il maestro non ci ha de stare.
No, no, no, no, no.

Si lei vuole in compagna
eruditi, letterati,
cavaglieri e titolati,
ben son pur mi; fanno honore.
Ma il maestro, non, signore.
No, no, no, no, no.

Al teatro ed al festino
non ci voglio il parigino.
In campagna molto meno.
Al passeggio, peggio, peggio.
Ma cossí, voi, v'inquietate.
Monstu (2) mio, perdonate.
Non vi posso sopportar.

(1) En el libreto figura aquí la frase "sigue el aria", sin que aparezca el texto correspondiente, el cual entresacamos del manuscrito musical.

(2) *Sic*, en voz de "monsieur", casi seguramente.

Cara sposina mia
con voi saró felice.
Se viene Berenice,
con noi potrà ballar.
Lai, lai, lai, lalera.
Lai, lai, lai, rairá.
Lai, etc.

Sbuffate, passeggiare,
strepitate per dispetto.
Parigino maledetto,
voglio farti disperare.

Lei comandi, signorina, etc., etc.

(Parola.)

TENOR.

Venga usted, seó compadre.
No nos deje en este caso.

TIPLE.

¿Con que usted es bajo y tenor?

BAJO.

Al son que me tocan bailo.

TIPLE.

¿Nos hará usted un favor?

BAJO.

Como yo pueda, aquí estamos.

TIPLE.

(Cantado.)

Yo iba a hacer una opereta,
pero el bufo me ha faltado.

TENOR.

Y así los dos le pedimos
que nos saque del pantano.

BAJO.

¿Cómo quieren que haga el bufo
si en mi vida yo he bufado?

TIPLE Y TENOR.

¿Con que a hacer el bufo
no estáis convencido?

BAJO.

Donde median faldas
jamás yo replico.

LOS TRES.

Porque el oro y las faldas,
en este tiempo.
dominan de los hombres
los sentimientos.
Y de aquí nace
que sean los afectos
siempre inconstantes.

TIPLE.

En la variedad de voces
yo desempeño el canario.

TENOR.

Del pardillo yo agradable
imitar suelo su canto.

BAJO.

En ese concierto, entonces,
puedo yo hacer el barraco.

TIPLE Y TENOR.

¿Con que a hacer el bufo
estáis convencido?

BAJO.

Pues ya he dicho a ustedes
que yo no replico.

LOS TRES.

Porque el oro y las faldas, etc.

TENOR.

Vamos, vamos, la opereta
por momentos a ensayar.

TIPLE.

Vamos, vamos, que la estreta
es difícil de cantar.

TIPLE Y TENOR.

¡Oh, qué grata es la armonía
cuando se unen a porfía...

TENOR.

Un tenor...

TIPLE.

Un tiple...

BAJO.

Un bajo

LOS TRES.

que consiguen modular!

Es *La ópera casera* el ejemplo más típico de la ampulosidad y desnacionalización a que había llegado la tonadilla escénica en los últimos años del siglo XVIII. El éxito que esta producción obtuvo, las muchas representaciones que de la misma se dieron y las varias copias que de ella guarda hoy la Biblioteca Municipal de Madrid, corroboran, por una parte, cuán difundida estaba ya en los primeros años del siglo XIX la ópera italiana y, por otra parte, cuán olvidadas habían quedado aquellas producciones tonadillescas donde el espíritu español había refulgido para delectación de auditorios integrados por todas las capas sociales, desde las de mayor alcurnia hasta las de más baja estofa.

En *La ópera casera* —obra que por cierto aparece registrada bajo el título *La opereta casera* en una partichela de violín— ya no hay burlas donosas contra el italianismo musical como habíamos visto en *El recitado*, de Rosales; ni ciertas concesiones al mismo, como en *El majo y la italiana fingida*, de Laserna, ni una aceptación transitoria de tales modas extranjeras, que se disculpaba con hábil pretexto, como en las seguidillas finales de *El juicio del año*, de Esteve. El espíritu español, borrado en casi toda la obra, sólo hace modestísimo y casi vergonzoso acto de presencia en las “coplas”, con sus correspondientes “seguidillas”. Todo lo restante es una sumisión voluntaria al arte italiano que desde los últimos lustros del siglo XVIII se había enseñoreado de Madrid. Recitados, arias, dúos y tercetos, con densa instrumentación y entonado empaque, llenan la mayor parte de la obra, sin que tengan allí para nada entrada lo cómico, lo burlesco ni lo satírico. Ha dicho el señor Salazar, en su pintoresco trabajo de *Revista de Occidente*, que a la tonadilla la mató su plebeyez, cuando lo cierto es que la mató su burguesización, comprobándolo así esta producción de Moral, tan sólidamente construída y tan interesante como ejemplo de una típica manifestación musical en un determinado momento de su evolución histórica; pero al mismo tiempo tan infecunda, que en su seno no era ya posible generar obras interesantes ni por su espíritu hispanista, casi ausente ahora, ni por su fuerza expansiva, que de haber intentado trasponer las fronteras natales, habría sucumbido en su lucha con obras no sólo más firmes, sino también más atractivas.

Los ejemplares manuscritos de *La ópera casera* que cobija la Biblioteca Municipal, ofrecen divergencias dimanadas de obligados retoques, para acomodar la obra a la capacidad técnica de los intérpretes o amoldarla a los gustos de los auditorios. Nú-

meros que una copia tiene escritos en *sol* mayor, la otra los presentaba transportados al tono de *fa* mayor. Ese mismo transporte a una segunda baja recayó igualmente sobre otros números. Por otra parte, para aligerar la duración o facilitar el estudio de la obra, se suprimió algún extenso número. El aria que principia con los versos "Lei comandi, signorina", fué sustituida en ciertas representaciones por otra, que probablemente se tomaria del repertorio operístico italiano, pues a la cabeza de aquel número leemos: "Esta no."

Con esta obra de Moral —artista que había comenzado haciendo tonadillas donde resaltaba el hispanismo musical sin atenuaciones ni reservas— se ve claramente cuán perniciosa fué para nuestro arte patrio esa intromisión impetuosa del arte lírico napolitano en las postrimerías del siglo que había visto nacer la tonadilla escénica y que había de verla sucumbir, en tanto que expresión típica del espíritu ibérico, cuando ese mismo siglo estaba a punto de sucumbir también.

VIDA Y OBRAS DE DON PABLO DEL MORAL.

Como músico de la orquesta en los coliseos madrileños y como compositor de compañía en el puesto que dejó vacante don Pablo Esteve, desplegó don Pablo del Moral durante bastantes años una actividad plausible, compartiéndola con otras tareas filarmónicas. También figuró como director de orquesta de los Caños del Peral en 1803, año en que se representan allí, a la vez que óperas tan repetidas como *Elisa*, de Mayr, las operetas de Manuel García, tituladas *El reloj de madera*, *Quién porfía*, *mucho alcanza*, y *El preso*.

Las obras escritas por don Pablo del Moral, cuando la tonadilla sufría las consecuencias de una desnacionalización asfixiante, tienen indiscutible interés musical, como muestras de un arte erudito que sabía hacer frente a otras producciones extranjeras de alta calidad, mas que al mismo tiempo no dejaba de incluir, cuando la ocasión era propicia, rasgos típicos del espíritu popular ibérico. Señalamos especialmente su tonadilla *El Presidario*, cuya boga se prolongó durante cerca de medio siglo, como veremos más adelante.

Las páginas 364 a 366 del primer volumen contienen la lista de obras compuestas por Moral cuyos manuscritos se hallan en la Biblioteca Municipal de Madrid. A ellas deben agre-

garse otras cuatro tonadillas, cuya mención se omitió involuntariamente: *La enhorabuena*, *Las falsedades del mundo*, *Los molineros* y *Los refranes*. En vez de *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, debe leerse *El que todo...* Son dos las tonadillas de Moral que llevan el título *Los pastores y cazadores*. De acuerdo con la catalogación de la Biblioteca Municipal, se registró como sainete *Los estudiantes farsantes*, aunque se trata de un “fin de fiesta o tonadilla”, según lo declara el correspondiente manuscrito.

XVII

ADICIÓN MUSICAL A “LOS MAESTROS DE LA RABOSO.”

(Hacia 1830)

El primer tomo ha dado cuenta de esta producción escrita por Laserna en 1780, con destino a la célebre tonadillera Mariana Raboso, y de la versión que de la misma obra existe en la Biblioteca Municipal, con adiciones de una “tragedia” anónima y de un extenso “dueto” con música del famoso compositor don Ramón Carnicer. El texto literario de ambas adiciones figura en dicho volumen, así como también algunas circunstancias en relación con esas y otras alteraciones introducidas en una de las escasas obras del caudal tonadillesco que sobrevivieron al ocaso de ese género menor.

VIDA Y OBRAS DE DON RAMÓN CARNICER.

Conocida con muchos detalles la vida de este artista, nacido en Tárrega (1789) y fallecido en Madrid (1855), sólo recordaremos la gran reputación de que gozó como profesor de composición, como fecundo compositor de óperas y otras producciones musicales y como director que, desde 1823 hasta 1845, actuó con intermitencias al frente de las orquestas de ópera de diversos teatros madrileños (Cruz, Príncipe y Circo).

De este mismo compositor —catalán, por cierto, como Misón y Esteve, y como ellos meritísimo proveedor de música escénica en los teatros madrileños— es una famosa obertura con la que, durante largo tiempo, se comenzaba la representación de *El barbero de Sevilla* rossiniano, aunque, dicho sea en honor de la verdad, esa obertura tenía mucho más de italiana que de andaluza. En las páginas 250 y siguientes del primer volumen pue-

den verse datos acerca de este punto y de otros relacionados con la vida de don Ramón Carnicer.

Fué tan grande su boga hacia mediados del siglo XIX, que de los siete bustos puestos en los balcones de la fachada principal del teatro Real, cinco, situados en la parte de la Plaza de Oriente, representan a otros tantos operistas extranjeros (Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti y Meyerbeer); el emplazado en la calle de Felipe V representa a Manuel García, y el colocado en la calle de Carlos III representa a Ramón Carnicer.

La copiosa producción musical de este artista abarca nueve óperas, música orquestal, religiosa y de canto. Solamente la Biblioteca Municipal de Madrid conserva manuscritos y registra bajo el nombre de Carnicer varios himnos, loas y piezas sueltas de canto, además de las obras siguientes:

<i>Operas.....</i>	{	Il Colombo.
		Elena y Constantino.
		Elena y Malvina.
		Eufemio di Massina.
<i>Comedias.....</i>	{	Amor venga sus agravios.
		La batelera.
		El cardenal y judío.
		Carlos II.
		La conjuración de Venecia.
		La corte del Buen Retiro.
		La dama blanca.
		El diluvio o El arca de Noé.
		Doña María de Molina.
		El noble de...
		Ingenio y virtud.
		Juan de Suabia.
		Lucrecia de Borgia.
		Mi mujer y mi empleo.
		Un monarca y su privado.
		La morisca de Alijagar.
		Numancia destruída.
		Pablo y Virginia.
		El paje.
		El paria.
		La redacción de un periódico.

SECCION SEGUNDA

LIBRETOS CUYA MÚSICA SIGUE INÉDITA O SE HA PERDIDO

I

LOS NEGROS.

(1761)

Damos aquí la siguiente tonadilla, una de las más antiguas, en atención a su valor fonético, pues imita el habla de los negros establecidos en la América española. Según consigna la portada del correspondiente manuscrito musical, *Los negros* tuvo por compositor a don Luis Misón; se dió con "la comedia de *La Sibila de Oriente*", y tenía tres personajes —negra, negro y blanca— representados, respectivamente, por Mariana Alcázar, María Ladvenant y María La Chica, conocida esta última por *La Granadina*. El reparto se consigna en la portada del guión musical con estas abreviaturas, que siguen al título de la obra: "Para la S.^a M.^a, Negra. S.^a L.^ana Negro y S.^a Granadina Blanca". A la sazón era usual que los papeles masculinos de dichas obras menores recayeran sobre actrices.

En *Los negros* se destaca el frecuente uso de la letra *l* en vez de la *r*, el de la *r* en vez de la *d* y el de la *s* en vez de la *z*, sin contar otras pronunciaciones defectuosas, aun tratándose de un vocabulario corriente. Ejemplos: "manraro" por "mandado", "melcé" por "merced", "zeñola" por "señora", "resacomorara" por "desacomodada", "haberirares" por "habilidades", "ericara" por "delicada", "uté" por "usted", "sen duda" por "sin duda", "quiara" por "criada", etc. He aquí el texto literario de esta curiosa tonadilla.

ESCENA I

NEGRA.

M'han manraro que vaya a una caza,
porque queren recebí quiara.
Yo me quero llegar esta tare,
porque me hayo (*sic*) resacomorara.
Yo tengo muchas haberirares.
Yo hen sé que raré gusto a mi ama,
e también sé tocá la guitarra.
¡Ay, Yezú, que Yuzepe me quere!
(*Hablado.*)
¡Ay, Yezú, Catarina le ama!

¡Ay, Yezú, cazaréme sen dura!

¡Ay, Yezú, que neglita gitana
(huachi, huachi.)

(*Cantado.*)

que robas el alma! (*Se va.*)

ESCENA II

NEGRO.

A Catuja la vengo siguiendo,
pues por ella mi pecho z'abrazia
Yo la quero para mujer propia.
Ya me ha raro la mano y palabra.

He sabiro que va a acomorarse
e yo quero el ir acompañarla.
¡Ay, que negla, neglita tan guapa!

(*Hablado.*)

¡Ay, Yezú, que Yuzepe la quiere!
¡Ay, Yezú, que Catarina me ama!
¡Ay, Yezú, cazaréme sen dura!
¡Ay, Yezú, que neglita gitana
(huachi, huachi)
que robas el alma!

ESCENA III

NEGRA.

Yuzepiyo me vene siguiendo.

NEGRO.

¿Qué zera lo que mi negla habla?
Catarina, de mi no t'apartes,
porque te he conocido muchacha.

NEGRA.

Dígame, Ziolo, lo que me quiere.

NEGRO.

Voy contigo para las fianzas.

LOS DOS.

Vámonos, que ya es tarde y hay falta.

NEGRA.

Yezú, etc.

ESCENA IV

(*LA BLANCA sale haciendo calceta, y
paseándose como que se divierte.*)

BLANCA.

¡Ay, amor halagüeño!
¿Piensas que no te entiendo?
Si entiendes cautivar-me,
ya lo veremos.

NEGRA.

Dé a zu melcé muy buenas tardes.

NEGRO.

Dé uté risencia para acentarse.

BLANCA.

¿Qué es lo que quieres?
¿Qué es lo que traes?

NEGRO.

Me ha mararo decí a uté mi ama
que ez una chica muy zegura,
que ez una chica muy honrada.
Mi ama me manda
deciía de vélaz
que coce, que toca, que baila,
que lava, que aplancha y que riega.
Nunca tená uzte
que dezilla nara.

(*Hablado.*)

Porque Catalina me quiere,
también yo la quero. No es chanza.

NEGRA.

Chi, chi, chí.

(*Cantado.*)

Ziolo, ziolo.
¡Chita! ¡Cayana!
Coza como eta
no ha de contaya.

BLANCA.

Ve poco a poco.
Menos palabras.

NEGRO.

Ella e un poco dericara.
No guta levantace muy re mañana.

BLANCA.

¿Qué es el salario?
¿Qué es lo que gana?

NEGRO.

Doz pezo duroz e catorce cuartos,
vente e cuatro realez.
Juztito, Ziola, sin faltal ochavo.
Zu chocolatito
toma en la cama.
Ella come, Ziolo, muy poco;
zolo cuando no tene gana.
Nunca tendrá uté
que decila nara.

(*Hablado.*)

Porque Catalina me quiere, etc.

NEGRA.

Chi. Chi. Chi.

(*Cantado.*)

Ziolo, ziolo.
¡Chita! ¡Cayana!

NEGRO. ¿Me quíelez?
 Zolo tene una cosa
 tene una falta,
 y ez que hacer nunca quere
 lo que la manan.

NEGRO.
 Yo te adolo.
 Vete conmigo, con colazón y todo.

BLANCA.
 ¡Váyanse luego!
 ¡Presto! Ya tardan.

NEGRO.
 ¿A Yuzepillo le dice ezaz cosaz?
 ¿Pienza zomoz negloz o ezclavoz?
 Pues, no; señolita. Ze engaña.
 Mi padle fué Yucepillo,
 Yuzepe me llamo.
 Yuzepe me abuela
 e Yuzepa ze llama me ama.
 Nunca tená uzté
 que deciya nara.
 (Hablado.)
 Porque Catalina me quere, etc.

NEGRA Y NEGRO.
 Seguidillas.
 Cantemo zeguidilla
 como los bancos,
 porque también los neglos
 nos alegramos.
 (Bailan con taconco.)
 (Hablado.)
 NEGRO.
 Negla.
 NEGRA.
 Neglo.
 NEGRO.
 Vaya.
 NEGRA.
 Vaya.
 NEGRO.
 Chi.
 NEGRA.
 Chi.
 NEGRO.
 Zamba.
 NEGRA.
 Zamba.
 (Cantado.)
 NEGRO.
 Ven, negla mía.
 NEGRA.
 No canze, mi neglito,
 la tonadiya.

BLANCA.
 Váyanse luego
 muy noramala,
 o ahora los tiren
 por la ventana.
 ¿A mí con burlas?
 ¿A mí con chanzas?
 ¡Váyanse luego,
 que me amostazan!
 (Recitado.)
 NEGRA.
 Ziolo.
 NEGRO.
 Ziola, ¿qué haremos?
 NEGRA.
 ¡Chita! ¡Cayana!

II

EL LORITO.

Tonadilla de don Tomás de Iriarte.

(Sin año.)

Algunos eruditos a la violeta han pretendido que la tonadilla escénica era un género bajo y plebeyo, del cual permanecieron alejadas las personas de buen gusto. La demostración de que tales aseveraciones son

erróneas se halla, muy singularmente, en las obras de una autoridad tan poco sospechosa como don Tomás de Iriarte. No contento este artista —que fué poeta y músico— con ensalzar la tonadilla en su poema *La Música*, obra de la que se hicieron traducciones al francés, italiano, alemán e inglés, compuso la letra (y seguramente la música, que se ha perdido con toda probabilidad) de varias producciones de esta clase.

La Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra reproduce dos tonadillas de Iriarte que transcribimos aquí. Ambas están escritas para cantarse a solo, y ambas aceptan el molde tripartito habitual (introducción, coplas y seguidillas epilogales), que a la sazón era clásico. Estos hechos acreditan con cuánta complacencia prestó un selecto artista su plena sumisión a un género que habría de sufrir más tarde un descrédito injusto, y que tal sumisión no recaía tan sólo sobre la calidad genérica, sino también sobre el plan morfológico.

Introducción.

Yo, señores,
algún día
me reía
del amor;
de los hombres
me burlaba,
y gustaba
buen humor.
Un lorito
que tenía
merecía
mi afición,
y en cuidarle,
halagarle,
sólo hallaba
diversión.

Pero tuvo el pobre loro
un galán competidor,
que, envidioso, se empeñaba
en robarle mi favor.
Logré un día la fortuna
de llegar en ocasión,
que el amante a mi lorito
le cantaba esta canción:
Mas, ¡con qué alma, con qué chiste!
Queriditos, atención.

Canzoneta.

Ya que tu feliz estrella
de humana voz te dotó,
y ya que te envidio yo
el hablar con tu ama bella,
Loro, loro,
dila, dila que la adoro.

Cuando en su brazo te posas,
cuando la pluma te sienta,
y buscando el piojo, tienta
con sus manos cariñosas,

Loro, loro,
dila, dila que la adoro.

Con tu mal mi mal conviene
gracias al vendado Dios;
que ella es dueña de los dos
y a los dos presos nos tiene,

Loro, loro,
dila, dila que la adoro.

Desde aquel misero instante
(confieso mi flaqueza)

yo no sé qué tristeza
me entró en el corazón.

Tan distraída andaba,
que al lorito querido
no daba, por olvido,
ni almuerzo ni lección.

Ya de la jaula

no le sacaba,
ya la patita
no le pedía;
cuando él hablaba
no respondía.

(¡Caso bien raro!);
me parecía

que se explicaba
mucho más claro,
más expedito
el señorito
de la canción.

El es ya el dueño
de mi albedrío,

que todo el ceño,
 todo el desvío
 poco duró.
 Y el señor mío
 logró su empeño,
 que al pobre loro
 le desbancó.
 ¡Qué fortuna, qué mudanza!
 Oigan todos, ¡atención!:
 si el amor toma venganza
 de quien ama lo que yo.

Seguidillas.

Cuando está un pecho esquivo
 más descuidado,
 Cupidillo le arroja

mejor flechazo.
 ¡Ah!... ¡Ah!..., que aquí le sienta.
 ¡Oh!... ¡Oh!..., buen escarmiento
 para la incauta niña
 que tierna se encariña
 con un perrito,
 con un lorito,
 con un monito
 o un pajarito...
 ¡Pobre inocente!
 Ya verá que no es esto
 lo que amor quiere.
 Porque es seguro
 que el amor siempre clama
 por lo que es suyo.

III

LOS GUSTOS ESTRAGADOS.

Tonadilla de don Tomás de Iriarte.

(Sin año.)

Véase la nota con que hemos encabezado la tonadilla precedente.

Introducción.

Sobre gustos no hay disputa,
 dice un adagio vulgar;
 pero hay gustos estragados,
 y los quiero disputar.

Por ejemplo,
 (¡Chito, chito!)
 con licencia
 del refrán.
 Perdonadme
 la insolencia,
 si es delito
 criticar.

Coplas.

Hay Adonis que se inclina
 a una Venus caprichosa,
 engañosa,
 desdeñosa,
 que si ayer le miró fina,
 hoy le envía a pescar.
 ¿No es verdad, señores míos,
 no es verdad
 que este gusto es estragado
 y se puede disputar?

Ninfa hay tal que se enamora
 de un Narciso presumido,
 relamido,
 repulido,
 que su talle sólo adora,
 su peinado y su beldad.
 ¿No es verdad, señores míos, etc.
 Para un mueble de su estrado
 habrá niña que prefiera
 a un tronera,
 calavera,
 que tener por arrimado
 un demonio familiar.

¿No es verdad, señores míos, etc.
 Hay quien por un tonto pene.
 Y hay quien Don Quijote sea
 de una fca
 Dulcinea,
 y se alaba de que tiene
 delicado paladar.

Pero oíd, señores míos,
 escuchad,
 que el gusto más estragado
 es el que voy a pintar.

Seguidillas.

Las hermosuras graves
y sobrehumanas,
son buenas para vistas
y no tocadas.

Las niñas graciosas,
alegres y francas,
son las que divierten
y llegan al alma;
que corren,
que saltan,
que ríen,
que parlan,
que tocan,
que bailan,
que enredan,
que cantan.
Pero aquellas deidades
que apenas hablan,
son buenas para vistas

y no tocadas.

Quien no lo crea,
que se arrime a hacer cocos
a alguna seria.

Allá verá el tonto
la ganga que lleva;
y si espera gustos,
se queda por ésta.

Suplica,
contempla,
se pasma,
se inquieta,
la busca,
la estrecha,
suspira,
se eleva;
pero ella con mirarle
fruncida y tiesa,
le echa una jarra de agua
por la cabeza.

IV

LA VENIDA DEL NOVIO.

(1787)

Esta tonadilla a dúo fué puesta en música por don Blas de Laserna y cantada por María Pulpillo y Francisco García. La incluimos aquí como consecuencia del laudatorio dictamen que le dedicó don Santos Díez González, el adusto censor, y del que dimos cuenta en un tomo precedente. He aquí sus palabras escritas: "Puede cantarse la antecedente tonadilla, y si gusta el poeta retocarla un poco más y limarla, será una buena tonadilla." En virtud de este dictamen, se ordenó a continuación textualmente: "Dése copia de la última censura a el autor de la tonadilla para su satisfacción y gobierno."

ESCENA I

ELLA.

A mi Jacinto espero,
que hace tres años
que marchó a correr cortes,
y hoy ha llegado.

El es sincero en extremo
y en el camino me ha escrito
que imagina irse a una aldea
y apartarse del bullicio.

El me pretende
y yo le quiero,
con que presumo

que nos casemos,
y si acaso en su idea
firme le hallo,
diréle que a la aldea
los dos partamos.

(Se va.)

ESCENA II

EL.

Gracias a Dios, España,
que a verte vuelvo,
y que besar consigo
mi patrio suelo.

Aquí vive doña Juana,

y de su belleza amante
 hasta conseguir su vista
 no pararé ni un instante.
 Y si su mano
 logro de esposo,
 ¿quién más felice
 ni más dichoso?
 Y como a mis proyectos
 se avenga grata,
 qué vida tan tranquila.
 espera el alma.

ESCENA III

ELLA.

Qué alegría siente el alma
 al volverte a ver, Jacinto.

EL.

Dichoso aquel que merece
 ser de ti correspondido.

ELLA.

¿Cómo vienes?

EL.

Bien, mi vida.

ELLA.

¿Estás bueno?

EL.

Sí, bien mío.

Los dos.

¡Oh, momento afortunado
 en que alegre vuelvo a ver
 el objeto más amado
 de mi amor y de mi fe!

EL.

Pues que logro tus cariños,
 dime si seguir me quieres.

ELLA.

Como tú seas mi esposo,
 yo no tengo inconveniente.

EL.

¿Serás mía?

ELLA.

Te lo ofrezco.

EL.

¿Me amas firme?

ELLA.

Sí, mi dueño.

Los dos.

¡Oh, feliz el que ha mirado

volverte { ansioso } mirar.
 { ansiosa }

A ti dedico { gustoso
 { gustosa
 alma, vida y voluntad.

EL.

Si yo logro que tus dulces lazos
 recompensen mi afecto amoroso,
 en ofrenda tributaré el pecho
 a las aras de tu bello rostro.

ELLA.

Si tú el pecho en ofrenda me rin-
 yo te rindo la vida y el alma, ¡des,
 pues las ansias que yo te merezco
 se merecen estas finas ansias.

(Parola.)

EL.

¿Con que te allanas contenta
 a vivir en un lugar?

ELLA.

Más quiero aquella quietud
 que toda esta variedad.

EL.

¿Están en Madrid las cosas
 mejor que antes de mi marcha?

ELLA.

Antes creo que en el día
 aún peor están que estaban.

EL.

Para entretener el rato,
 infórmame de sus trampas.

ELLA.

Puesto que aquesto es tu gusto,
 pregunta, y verás son hartas.

(Cantado.)

EL.

¿Hay maridos como antes

tan pacientes y sufridos?

ELLA.

Cada día más se aumenta
la casta de esos maridos.

EL.

¿Quién es el más admitido
de las damas en el día?

ELLA.

Aquel que regala más
y tiene más picardía.

EL.

¿El calzado de las damas
cada día crece más?

ELLA.

Las faltas de la cabeza
los pies publicando van.

EL.

¿Cómo logra mayor fama
una mujer en el pueblo?

ELLA.

Empeñando a su marido
y no dejando el cortejo.

EL.

Bien haya el que está libre
de esos enredos,
pues se ven cada día
más en aumento,
y así me afirmo
en seguir el proyecto
que ya te he dicho.

ELLA.

Pues lo que te he contado
de esta materia
es de lo que aquí pasa
muy corta idea,
y por justo hallo
que a la aldea al momento
los dos partamos.

EL.

Lo que en los cafés sucede
también quisiera saber.

ELLA.

Critican los escritores

los que apenas saben leer.

EL.

¿Qué se ve con más frecuencia
en el paseo del Prado?

ELLA.

Que yendo a engañar a muchas,
muchos salen engañados.

EL.

De los actores del teatro,
¿a quién se da mayor premio?

ELLA.

Al que acaba dando gritos
un paso o razonamiento.

EL.

¿En las juntas de los bailes
qué abuso hay introducido?

ELLA.

Que jamás ha de bailar
la mujer con el marido.

EL.

Pues nuestros pensamientos
están conformes,
huyamos de estas bullas
y confusiones,
y sin fatiga
gocemos una vida
digna de envidia.

ELLA.

Desde luego te he dicho,
que me hallo pronta
en hacer lo que gustes
siendo tu esposa.
Pues sólo anheo
a que contento vivas,
querido dueño.

Los dos.

Y con las seguidillas
dé fin el cuento.

Seguidillas.

Los dos.

(Alternativa o simultáneamente.)

Idolatrando Claudio

a Anarda bella (1)
 le interrumpe los gustos
 la fiera ausencia.
 Pero antes de separarse
 a Anfriso Claudio llamó,
 que era su mayor amigo
 y de esta suerte le habló:
 "En Anarda tengo
 mi gusto cifrado.
 Cuida del amigo,
 pues que yo me parto."
 Y con tiernos suspiros
 le dió un abrazo.
 Y sin mirar a Anarda
 se fué llorando.

Amor tirano
 el corazón de Anfriso
 fué penetrando.
 El, en fin, logró favores.
 Anarda a Claudio olvidó
 y ya era toda de Anfriso
 cuando el infeliz volvió.
 La culpa irritado,
 la llama tirana,
 pero ella le dice
 aquestas palabras:
 "Todo aquel que a otro deja,
 caballo o dama,
 al mejor tiempo el pobre
 a pie se halla."

V

CUANDO LA CONCIENCIA ACUSA.

(1790)

Esta tonadilla a dúo fué representada por Lorenza Correa y Vicente Camas, cantantes a la sazón reputadísimos en nuestro país, donde el último permaneció siempre, y al cual abandonó la primera para figurar como tiple de privilegiadas facultades en los mejores teatros de la ópera europeos. La incluimos aquí como consecuencia de la serie de dictámenes contradictorios a que fué sometida, según dijimos en un volumen anterior, y recordaremos ahora. El presbítero vicario doctor Ramiro y el censor fray Angel de Puerta Palanco le dieron el pase. En cambio el corrector don Santos Díez González era de parecer que no debía permitirse cantar, "por ser injuriosa y denigrativa de un determinado gremio de ciudadanos". Finalmente el Corregidor se atuvo a la licencia del vicario y permitió la representación "por la generalidad con que está concebida la letra, sin ofender a determinada persona, siendo una invectiva graciosa contra los vicios o defectos comunes que se notan".

(Sala con sillas. Sale CAMAS desfavorido, y como fuera de sí.)

EL.	por Dios, dejad.
¡Sueño horroroso!	(Se sienta.)
¡Sueño espantoso!	ELLA.
Mi fantasía	¿Qué tendrá mi esposo
no turbes más.	que está sin reposo?
¡Tristes visiones!	Desde aquí escondida
¡Tristes quimeras!	lo quiero observar.
De amedrentarme,	Receloso y temeroso

(1) En la repetición se canta con el siguiente tartamudeo:
 Idolatrando Cla — Idolatrando Cla a a a — Idolatrando Claudio...

anda y corre sin cesar.

EL.

¡Conciencia, conciencia,
no me inquietes más!

(Sale.)

ELLA.

Dueño de mi vida,
¿qué ansia desmedida
turba tu reposo
con exceso tal?

EL.

Una pena que enajena
el discurso racional.

Parola.

ELLA.

¿No me dirás qué te aflige?
¡Habla! ¿Tú de los horteras
no eres el más rico?

EL.

ELLA.

¿Pues qué es lo que te atormenta?

EL.

(Cantado.)

¡Sueño horroroso!
¡Sueño espantoso:
mi fantasía
no turbes más!

(Recitado.)

ELLA.

¿Qué has soñado, mi bien? Dilo.

EL.

He soñado
que estaba en los infiernos condenado.

ELLA.

¿Qué dices?

EL.

Y si vieras cuánto hortera,
cuánto alguacil, y cuánta verdulera
estaba en la caverna que vi en sueños!

ELLA.

Olvida esos empeños
calla.

EL.

Aún en mi idea
estoy viendo la gente de librea,
a mil poetas zoquetes
que escriben tonadillas y sainetes.

(Cantado.)

ELLA.

¡Cuánto el remordimiento
agita el alma,
pues en sueños la avisa
con aldabadas!

EL.

Yo no sé por qué pueda
tener ninguno,
cuando en lo que vendo
gano lo justo.

Parola.

ELLA.

¿Has hecho algún monopolio
o alguna trampa en tu vida?

EL.

No lo sé, mas por si acaso,
mi proceder examina.

Coplas.

ELLA.

¿Qué es lo que haces cuando mides
telas de tisú o de raso?

EL.

Estirarlas de tal modo,
que hago de tres varas cuatro.

ELLA.

Cuando prestas a ganancia,
¿comúnmente cuánto llevas?

EL.

Tan solo ciento por ciento,
por no gravar la conciencia.

ELLA.

¿Tienes aún más?

EL.

Juzgo que sí.
¿Mas qué he de hacer?

ELLA.	EL.
Restituír.	Juzgo que no.
EL.	¿Mas qué he de hacer?
No sé por qué unos dicen que los horteras son malos, cuando rezan y a los pobres dan el salvado a ochavo.	ELLA.
ELLA.	Restituición.
Vuelvo a decir restituír.	EL.
EL.	Vele ahí por qué las gentes han dado en ir publicando que aunque hay horteras devotos, no hay entre ellos ningún santo.
¡Calla! ¡Calla; que aun yo tengo otras cosas que decir!	ELLA.
Los dos.	Vuelvo a decir restituír.
Con cordura y con prudencia esto se ha de discernir.	EL.
ELLA.	¡Calla! ¡Calla; que yo ofrezco desde aquí restituír!
¿Qué haces cuando vendes algo y a comprarlo después vuelves?	Los dos.
EL.	Y con unas seguidillas el capricho tenga fin.
Lo que vendo por doscientos lo vuelvo a comprar por veinte.	<i>Seguidillas.</i>
ELLA.	Al asomar su frente el sol dorado, el ruiñeñor saluda sus bellos rayos. Busca la consorte; la encuentra en un fresno, y emplean sus trinos en dulces requiebros, hasta que se fatigan, y a un arroyuelo van a templar entrambos su ardiente fuego.
EL.	
Algunas veces lo hago, pero siempre es por olvido.	
ELLA.	
¿Tienes aún más?	

VI

LA LOCURA Y EL JUICIO.

(1789)

Esta tonadilla, con música de Moral, pertenece al grupo de las alegóricas y ello nos determina a incluirla aquí como ejemplo de una típica modalidad que obtuvo gran boga durante algún tiempo.

(Aparecen sentadas, cada una a su lado).

LOCURA.	JUICIO
Como en este mundo son pocos los cuerdos, hacen de mí todos el mayor aprecio.	Como los mortales han enloquecido, con sumo desprecio tratan al Juicio.

JUICIO (*llorando*) y LOCURA (*riendo*.)

¡Ay, ay, ay! }
¡Ja, ja, ja! } ¡Qué gusto } me da
 } ¡Qué pena }

JUICIO

Porque tus locuras
el mundo trastornan.

Los dos.

ver en el estado
que ya el mundo está!

LOCURA.

Antes por mí todos
están ilustrados.

LOCURA.

Hombres y mujeres,
niños y mancebos
viven como quieren
y yo los enseño.

JUICIO

Te engañas, Locura,
que es muy al contrario.

LOCURA.

Yo tengo razón.

JUICIO

Las mozas y viejas
los hombres y niños
ya de la locura
siguen los caprichos.

JUICIO

Más la tengo yo.
... sí, sí, sí, sí.

LOCURA.

¿Pero qué es lo que miro?

JUICIO

Mas, ¿qué veo? son los más cuerdos.

LOCURA.

Retirado el Juicio, allí solito.

JUICIO

Allí está la Locura, mi enemiga.

JUICIO

Y yo, por el contrario,
defender quiero
que el seguir tus caprichos
es devanco.

LOCURA.

¡Qué placer!

JUICIO

¡Qué fatiga!

Los dos.

Pues opongamos
razones a razones
y al caso vamos.

LOCURA.

Quiero llegar a hablarle.

(*Se levanta.*)

JUICIO

Hablarla quiero.

(*Se levanta.*)

Los dos.

Pues reducirlo a la razón espero.

Coplas.

LOCURA.

Que gaste una petimetra
todas cuantas modas salgan
¿será locura, si logra
ser de todos celebrada?

JUICIO

Sí lo es.

LOCURA.

Di por qué.

LOCURA.

Dime, por qué causa
suspiras y lloras.

JUICIO.

Porque además de que gasta
cuanto tiene en fruslerías,

los mismos que la celebran
son los que más la critican.

LOCURA.

Son ridiculeces
de tiempos antiguos.

JUICIO.

Pues son realidades
todo cuanto digo.

Los dos.

Yo sigo mi tema,
Mi tema yo sigo.
Pues siga el argumento
por si logramos
que con él se diviertan
nuestros amados.
Y este capricho,
al paso que divierte,
sirve de aviso.

LOCURA.

Que muchos, sin tener rentas,
como unos duques se porten,
¿será locura, si logran
hacer papel en la corte?

JUICIO.

Sí lo es.

LOCURA.

Dí por qué.

JUICIO.

Porque si como acostumbran,
de la manta tira el diablo,
se verán más abatidos
que se vieron obsequiados.

LOCURA.

Muy escrupuloso
te muestras, Juicio.

JUICIO.

Los que no me siguen

se verán perdidos.

Los dos.

Yo sigo mi tema.
Mi tema yo sigo.
Pues obren los morteles
como quisieren,
que al fin conoceremos
quien razón tiene.
Y en seguidillas
acabe nuestra idea,
por si fastidia.

Seguidillas.

Los dos.

Se paseaba una tarde
por divertirse
la desdenosa Laura
por sus jardines.

LOCURA.

Sileno, enamorado,
seguía sus pisadas.

JUICIO.

Salicio, cuidadoso,
sus pasos observaba.

Los dos.

Por fin arrestados
llegaron a hablarla
y a decir lo fino
de sus tiernas ansias.
Pero Laura, soberbia,
volvió la espalda
y se ausentó, burlando
sus esperanzas.
Tristes exclaman:
"¡Amor destinos vengue,
tirana Laura!"
Y el capricho acabado,
suplid sus faltas.

VII

EL PEDANTE.

(1 de agosto de 1792.)

Esta tonadilla satírica, con música de Laserna y letra anónima que podemos atribuir a Comella sin reparo, fué representada por Joaquina

Arteaga —“una de las grandes actrices que en todo tiempo tuvo el arte español”, que además cantó en los conciertos de fin del siglo XVIII y en las óperas de comienzos del siglo XIX, tras una consolidada fama como tonadillera—, Francisco García y Mariano Querol, haciendo este último el papel del pedante Pancracio, individuo que, bajo cierto aspecto, hace recordar *Los Mariones* de Quiñones de Benavente.

Hemos decidido incluir *El Pedante* aquí, ante la consideración de que encierra una mordaz crítica contra los detractores del arte nacional, así como una alusión a don Leandro Fernández de Moratín. Estrenóse dicha obra el mismo año que *La Comedia nueva* de este escritor, donde tan sanudos ataques obtiene la tonadilla, y puede considerársela como una réplica a esa comedia tonadillófoba.

(*Mutación de sala. Una mesita con un canastillo de flores, y sentada aparecerá JOAQUINA haciendo un ramo para el pecho.*)

ESCENA I

JOAQUINA.

¡Feliz indiferencia
poco estimada!
Por ti de amor no temo
las fuertes armas.
Por ti me estoy riendo
de las tristes que, esclavas
del bribón Cupidillo,
las cadenas arrastran.
Su desco es pena.
Su duelo, esperanza.
y a sus gozos siguen
temor y mundanzas.
Dichosa indiferencia,
si tú me amparas,
a Cupido no temo,
ni sus venganzas.

(*Tocan dentro una campanilla.*)

(*Parola.*)

Pero a la puerta llamaron
y ya abrieron. ¡Ay! Es Paco
y otro con él, que parece
molde de hacer espantajos.

ESCENA II

(*Cantado.*)

PACO.

Dime si estás visible,
Joaquina amada,

JOAQUINA.

Pues me ves, la pregunta
es excusada.

PACO.

Mucho me alegro,
porque a verte conmigo
viene un sujeto.

JOAQUINA.

Pues si con usted viene,
¿por qué no pasa?

PACO.

Por si ocupada estabas,
se quedó fuera.

JOAQUINA.

Que entre al instante,
que ya acabé este ramo
para esta tarde.

PACO.

Ya que das el permiso
voy a llamarle.

JOAQUINA.

Pero usted es quien debe
decirme antes.

LOS DOS.

Razón es clara
porque debe saberse
con quién se trata.

PACO.

Pues el tal sujeto
es un semisabio

que conocí en Cádiz
ya hace muchos años.

JOAQUINA.

¿Y aquí qué pasa?

Venga a visitarnos,
ya niñero, y
venga a convoyarlo.
De ti siempre ha sido
muy apasionado.
Fuése a correr cortes
y vuelve a ilustrarnos.

JOAQUINA.

Llámele usted al punto.

PACO.

¡Entrad, don Pancracio!

Los dos.

(Atisbando al bastidor.)

Vaya, que es el hombre
ente extraordinario.

ESCENA III

*(Sale el PEDANTE bien vestido y bien
peinado, con sombrero de picos re-
dondos.)*

PEDANTE.

Donosa citarística.

*(Hace tres cortesías al compás de la
música.)*

Meliflua modulística.

(Hace otras tres cortesías.)

Honor del coro hispánico,

(Hace otras tres cortesías más.)

hoy besa vuestros pies
quien desde el confín belfico
pasó al confín itálico,
pisó el suelo germánico,
gozó el ardiente líbico
y el extendido gálico
reconoció después.

JOAQUINA.

No entiendo una palabra
de cuanto ha dicho usted.

PEDANTE.

¡Ola, ignorancia española,
¡Ola, ignorancia española!

JOAQUINA y PACO.

¡Vaya, que algunos tienen
el discurso al revés!

*(El PEDANTE saca un antcojo. Mira
todo lo que hay en la sala sin dejar
de hablar.)*

(Parola.)

PEDANTE.

¿Y mamá?

JOAQUINA.

Fué a una visita.

PEDANTE.

¿Tardará?

JOAQUINA.

Yo no lo sé.

PEDANTE.

*(Mirándola de arriba abajo, muy
arrimado.)*

¡Qué mal gusto! ¡Mal diseño!
Rostro español. ¡Puf!

PACO.

¿Qué hacéis?

PEDANTE.

Nada. Mamá en educaros
pone muy poco interés,
pero yo a mi cargo tomo
el imbuíros...

PACO.

¿En qué?

PEDANTE.

En mil máximas abstractas
y transpirenaicas.

JOAQUINA.

Pues

(Llegan sillas.)

tomad asiento.

PEDANTE.

*(Se sienta muy arrimado a ella, po-
niendo una pierna sobre la otra.)*

Los hombres

como yo, deben tener

poco asiento.

JOAQUINA.

(A PACO.)

¿Qué ente es éste?

(*Se levanta el PEDANTE. Mira el ramo; lo tira con desprecio y se vuelve a sentar.*)

PACO.

Un crítico de café.

JOAQUINA.

Parece algo necio.

PACO.

Mucho.

JOAQUINA.

Divirtámonos con él.

(*Cantado.*)

JOAQUINA.

Con que vos, de correr cortes,
ilustrado volveréis.

PEDANTE.

He aprendido por principios
a obrar mal y no hablar bien.

PACO.

Y acerca de los teatros,
¿cuál es vuestro parecer?

PEDANTE.

Mi carácter me prohíbe
que hable del español bien.

JOAQUINA.

piezas e intermedios,
¿qué es lo que decir tenéis?

PEDANTE.

Que son todos homogéneos,
sin enlace ni interés.

PACO.

¿Cómo hablar tan sin reparo
mal de todo así podéis?

PEDANTE.

Porque el ser desvergonzado,
en mi gremio es brillantez.

JOAQUINA.

Pues más brillantez sería
ser de la patria hijo amante;
dejar de ser un pedante,
hablar menos y hacer más.

PEDANTE.

¿Qué es eso de pedante?
¿Qué nombre me habéis dado?

JOAQUINA Y PACO.

Pues esto le ha picado,
hagámosle rabiar.

LOS TRES.

Con semejantes necios
no se puede tratar.

PEDANTE.

¿Pedante un bello ingenio?
¿Pedante un erudito
que un bello libro ha escrito
sobre arte de trinchar?

JOAQUINA Y PACO.

De doctor de cocina
la borla os deben dar.

PEDANTE.

Razón tan insultante
no puedo tolerar.

JOAQUINA Y PACO.

Pedante y más pedante
os hemos de llamar.

PEDANTE.

Me sofoco.
Me provoco.
Me arretrato.
Me da el flato.
La cotilla
me asfojad.

JOAQUINA.

¡Ay, que el sabio es Don Marica!

PACO.

El susino le franquead. ¡Ja, ja, ja!

PEDANTE.

¡Triste España! Si yo faltó,
¿quién te podrá ilustrar?

PACO.
Perdonad si os agraviamos.

JOAQUINA Y PACO.
Perdonad, que no pensamos
que matase una verdad.

LOS TRES.
Tanta mofa, tanta burla
nunca la podré olvidar.

(Parola.)

PEDANTE.
A un hombre cual yo, así
no se le debe tratar:
pero en castigo, no tengo
de volver aquí jamás.

JOAQUINA.
Oiga usted.

PACO.

Escuche usted.

JOAQUINA.

¿De veras?

PEDANTE.

Ignoraréis los detalles
que yo os pudiera enseñar.

LOS DOS.

¿Y cuáles son?

PEDANTE.

Quitar pecas,
teñir canas, adobar
caras, estirar arrugas,
folletos de amor dictar,

y otros secretos que saben
los que eruditos llamáis
a la violeta.

JOAQUINA.

Esperaos;
que os queremos contestar.

(Cantado.)

JOAQUINA Y PACO.

Hay viajantes abejas
y otros arañas.

Unos chupan veneno
y otros miel sacan.
Y así, mudanza;
que el trato con vosotros
sale a la cara.

PEDANTE.

No me hace fuerza ninguna
cuanto podáis alegar.

JOAQUINA Y PACO.

Cada loco con su tema
y no hay más que disputar.

PEDANTE.

Voy a desacreditaros,
de improprios a llenaros,
en un escrito moderno
que yo voy a publicar.

JOAQUINA Y PACO.

Norabuena, norabuena,
que el pueblo decidirá;
que de necios y de sabios,
sabe el mérito apreciar.

VIII

EL PRESIDARIO.

(Versión impresa en 1839)

En la imprenta barcelonesa de José Torner se estampó la obra de este título, agregándose en la portada la frase textual: "Va añadido el Caballito de Cádiz." Trátase de una nueva versión interpretada cuando de ese género teatral sólo subsistía un recuerdo vaguísimo, descontada media docena de obras supervivientes, a las cuales se agregaban piezas diversas, como, por ejemplo, la Tirana del Trípoli, que, como hemos visto, se introdujo en las versiones remozadas de *Doña Toribia* y *don Celedonio* y de *Los maestros de la Rabosa*, y que también se halla en esta edición de *El presida-*

rio, o como el famoso "Caballo" compuesto por Manuel García para su opereta *El poeta calculista* e impreso reiteradamente, pudiéndoselo consultar hoy con facilidad en *Cantos españoles* recopilados por E. Ocón. Ello demuestra que la tonadilla utilizaba a la sazón elementos disímiles en heterogénea alianza caleidoscópica, una vez perdido el recuerdo de su esencia, presencia y potencia, tan vivas medio siglo antes.

Tres eran los actores de *El presidario* como consigna el impreso, a saber: Paquillo, hombre ordinario, esposo de Pepa, y una vecina. "La escena —se dice a continuación— representa una casa pobre, adornada con cornucopias. En medio una mesa con una basquiña, mantilla y zapatos. Alguna silla y una cuna con un niño."

El presidario, en esta versión impresa, no indica qué es lo que se cantaba y lo que se declamaba; pero esto último se reconoce por adoptar la forma tipográfica de la prosa, aunque por lo general está vaciado, métricamente, en un molde endecasílabo, con patentes irregularidades.

ESCENA I

(Sale PEPA y se pone a cunar el niño.)

A la ro ro, mi niño,
a la ro ro y andar,
que tengo por mi vecina
este engorro que aguantar.
Ya se durmió
y podré yo
irme a mudar.
Porque vienen esta noche
las vecinas a bailar.
Des que Paco fué a presidio
nada me puede alegrar.

ESCENA II

PAQUILLO.

La mujer sola que tiene
la puerta de casa abierta,

que no teme a los ladrones
da a entender a cualesquiera.

¡Ay, qué sotana
la daré yo,
si es que ella tiene
tanto valor!

Que aunque vengo de presillo,
es con muchísimo honor.
Mientras que mi mujer viene,
picaremos un cigarro,
y así a ejercer la paciencia
me podré ir acostumbrando.

Aunque en mi Pepa
confío yo,
tan larga ausencia
me da temor.

Que aunque vengo de presillo,
es con muchísimo honor.

Encenderé el cigarro mientras viene. ¿Dónde tendrá la copa? Mas ¡qué aparato tan grande y tan suntuoso!... Si esto es de mí, estamos buenos. ¡Qué mantilla, qué cintas y qué encajes!... Lo que me habrá encajado a trueque de esto! Destino inexorable! La basquiña con guirnalda y tres órdenes de flecos...; estos flecos me afligen y matan... Los zapatos con borlas... ¡Santos cielos! ¿Qué es lo que ven mis ojos?... Cornucopias... cornucopias. ¡Ay, triste! Yo fallezco. ¿Qué contendrá la cuna? Un niño es, vive Dios, como un ternero...

ESCENA III

(PAQUILLO Y PEPA.)

PEPA.

Si mientras estuve adentro
el niño habrá despertado.

¿Pero qué es lo que he mirado?
¡Oh, qué gran felicidad!
¡Paco, mío!

Paco.

Quita, endina.

- PEPA.
¿Cómo es esto?
- PACO.
Porque quiero.
- PEPA.
Como eres tan retrechero
no querrás la er rabiar.
Vaya, no te hagas el tieso,
que al fin vendrás a rogarme.
- PACO.
No pretendas irritarme.
Mira que te ha de pesar.
- PEPA.
Tú eres loco.
- PACO.
Que si quieres.
- PACO. Aquí es fuerza apelar al sufrimiento. ¿Te encuentro intacta como te dejé?
- PEPA. Extraña presunción; ¿no lo estás viendo?
- PACO. Si lo viera, no lo preguntara.
- PEPA. Los hombres como tú deben creerlo.
- PACO. ¿Está ahora puesto en uso?
- PEPA. Sí, Paquillo.
- PACO. Pues entonces sin verlo ya lo creo. Dame los brazos.
- PEPA. Toma, arrastrao.
- PACO. En abrazar qué diestra te has vuelto. ¿Quién te enseñó a ser tan extremada?
- PEPA. Hijo mío, el oficio hace maestros.
- PACO. Pero mi bien... Señora... ¿Qué contraste!
- PEPA. ¿Tienes celos, bribón?
- PACO. ¿Y qué son celos?
- PEPA. Un susto y un temor imaginario.
- PACO. ¿Y vale alguna cosa el no tenerlos?
- PEPA. Dejemos ese punto.
- PACO. Pues responde a las terribles dudas que padezco.
- PEPA. (*Parte.*) Quiero darle cordel, pues imprudente, mi decoro manchó con viles celos.
- PACO.
¿De dónde, dime, ha salido
esta basquiña con flecos?
- PEPA.
La basquiña de una tienda
y el fleco de un cordonero.
- PACO.
¿Pero dónde has adquirido
las malditas cornucopias?
- PEPA.
¿Por que es esto?
- PACO.
Porque quiero.
- Los dos.
De lo mismo que estoy viendo
yo no sé lo que pensar
- PEPA.
Yo no entiendo su recelo.
- PACO.
Cavilando está la endina.
- Los dos.
¡Oh, qué bárbaro pesar!
- PEPA.
Las compré por medio duro,
por haber tantas de sobra.
- PACO.
¿De dónde, dime, este niño
te ha venido, fermentida?
- PEPA.
Aqueste ha sido un extracto
que saqué a la lotería.

PACO.

¿Y de esta clase de extracto
no has sacado otro en tu vida?

PACO.

Yo me quemó. Yo me abraso.

Los dos.

PEPA.

El tener esa fortuna
no es para todos los días.
¿Cuál se encuentra el miserable!

La { rabia { en este caso
 { risa {
no la puedo contener.

PACO. ¡Qué vichorno, ay de mí! Ve por el jarro.

PEPA. No le hay, pues le vendí.

PACO. Tráeme el puchero.

PEPA. Está desportillado. (*Vase.*)

ESCENA IV

PAQUILLO. Nada importa, supuesto que en pilón beber yo debo. Cuán-
to mejor estaba yo en presillo que no ver en mi casa... sebo y leznas,
como dijo en cierto caso, sentándose en un cardo, un zapatero.

ESCENA V

(PAQUILLO Y PEPA.)

se me figura,
que llevará sotana
sin ser yo cura

PACO.

Al ver este aparato
decir es fuerza:
"Pobre cabeza mía!
¡Pobre cabeza!"

PEPA.

Al ver su cantoneo,

Los dos.

Que tengan } las mujeres
 } los maridos
por su desgracia
la honra en } las mujeres
 } los maridos
depositada.

ESCENA VI

Pues la afrenta es veneno que me mata, será bueno formar mi testa-
mento. Dejo mi alma al Señor, como es debido. Mi cuerpo al hospital por
esqueleto. Esto es lo principal del codicillo. Paso a las mandas; dejo
lo primero la basquiña de flecos a la primera que en pelota salga del real
colegio. Item, las cornucopias se las mando a cualsequiera Juan, si es de
los buenos. Item, dejo el muchacho... ¿a quién, Juanillo? ¿Quién es tu
padre, di, cara de cuerno? Puede ser que mi Pepa me lo diga, y en caso
de que no, lo rifaremos. Qué tranquilo he quedado de conciencia apenas
acabé mi testamento.

Y a la afrenta poco a poco
en veneno transformada
por mis venas dilatada

con mi vida va a acabar.
Este incendio, este sofoco
yo no puedo tolerar.

ESCENA VII

(PAQUILLO y la VECINA.)

VECINA. ¿Lloró mucho mi niño?

PACO. ¿De qué niño habla usted?

VECINA. ¿No lo está usted viendo?

PACO. Pues qué, ¿no es de mi Pepa?

VECINA. Poco a poco, y mire bien cómo habla el bribonzuelo.

PACO. ¿Pues de quién es el niño?

VECINA. De su madre, que soy yo, con mucha honra.

PACO. Respiremos, corazón.

ESCENA VIII

(Dichos y PEPA.)

VECINA. ¿Quién es este bribonazo?

PEPA. Mi marido.

VECINA. Pues te honra en extremo.

PACO. Que pase el niño. ¿Pero aquesta ropa y aquestas cornupias?

PEPA. También de eso te puedo dar razón.

VECINA. Son para un baile por ser la procesión de San Lorenzo.

PEPA. La ropa es de mi prima la esterera. ¿Está el señor mío satisfecho?

VECINA. Pues quédense con Dios, que este es mi niño, y otra vez en tu casa no le dejo. (*l'asc.*)

ESCENA IX

(PAQUILLO y PEPA.)

PACO. ¿Que tengo yo esta cholla tan maldita?

PEPA. Hombre villano, al fin, mal caballero.

PACO.

Galloncilla, picarilla,
dueño mío de mis ojos,
cesen, cesen, tus enojos,
que ya te pido perdón.

PEPA.

Quita; aparta.

PACO.

Dueño hermoso...

PEPA.

PEPA.

No oigo nada.

Quita, quita, fermentido,
porque nunca es buen marido
quien degrada mi opinión.

Los dos.

Una y mil veces mal haya
quien se vence a la opinión.

PACO.

Mona mía...

PACO. Dame los brazos, chiquilla, y acábese la cuestión.

PEPA. Mira, si fueses celoso, te he de hacer...

PACO. ¿Qué?

PEPA. Tonto, no lo seas en tu vida, porque estará mejor.

Los dos.

me hago unas gachas.

Esos ojillos tunos

¡Ay, que no quiero!

tienen tal gracia,

Que si tú te encandelas,

que sin querer, todita

yo me encandelo.

PACO. Pues que ya hemos hecho las paces, cántame tú el Caballito que me alegra el corazón.

Caballo.

Yo que soy contrabandista
y campo por mi respeto,
a todos los desafío,
pues a nadie tengo miedo.
¡Ay, ay, ay, jaleo muchacha!
¿Quién me merca algún filo negro?
Mi caballo está cansado

y yo me marchó corriendo.
¡Ay, ay, que viene la ronda
y se movió el tiroteo!
¡Ay, ay, caballito mío;
caballo mío careto!
¡Ay, jaleo; ay, jaleo!
¡Ay, jaleo, que nos cogen!
¡Ay, sácame de este aprieto!

PACO. Ahora sigue la tirana que hace revivir los muertos.

PEPA. Cantemos, pues.

No quiero que me aplaudáis
porque no lo he merecido;
pero quiero me paguéis
lo mucho que os he querido.
Trípili, trípili, trápala, trápala
que esta tirana se canta y se baila.
Anda, chiquilla, dale con gracia,
que me robas el alma.

PACO.

Acrisola el sufrimiento
todo el público a la par,
con mantenerse tranquilo
en oyéndome cantar.

Trípili, trípili, trápala, trápala,
yo reconozco que es una gracia
que me dispensa su tolerancia,
que yo humilde agradezco con vida y
[alma.

PACO.

En vista del capricho,
procuren los humanos
de los celos villanos
las causas evitar.

PEPA.

Mirando los estragos
que nos suelen causar.

APÉNDICES

Cuando ya estaban impresos los dos primeros volúmenes de la presente obra, hemos advertido la omisión de algunos datos referentes a la materia estudiada, y hemos recogido varios más que también deben figurar aquí. Observadas, asimismo, algunas informaciones que no habían hallado la expresión justa e incluso alguna que se aparta de la realidad histórica, hemos creído necesario hacer las modificaciones y rectificaciones oportunas. Por otra parte, son objeto de mención especial ciertas erratas que afectaban a lo intrínseco. Además constituye un epílogo casi obligado para una obra de estas proporciones, la cita escueta de los principales juicios emitidos, tanto en nuestro país como en otras naciones, acerca de los dos tomos precedentes. Por último, nos parece indispensable resumir en éste, con que finaliza nuestro estudio, un resumen de las materias que aquéllos habían desarrollado y con las cuales se connexionan, de un modo casi indisoluble, los textos literarios y musicales incluídos aquí, haciéndolo preceder de una demostración cronológica.

Por todo ello hemos establecido para estos apéndices una ordenación en cinco secciones, a saber:

- 1.^a Noticias complementarias en relación con la historia y morfología de la tonadilla escénica.*
- 2.^a Aclaraciones, rectificaciones y erratas que se deben tener en cuenta al leer dichas materias.*
- 3.^a Juicios emitidos sobre los dos primeros tomos de "La tonadilla escénica."*
- 4.^a Cuadro sincrónico de la música teatral en Madrid y los Sitios Reales desde el siglo xvii hasta 1810.*
- 5.^a Materias contenidas en los dos anteriores volúmenes.*

SECCION PRIMERA

NOTICIAS COMPLEMENTARIAS DE ÍNDOLE HISTÓRICA O CARÁCTER MORFOLÓGICO.

Pág. 16 del vol. I. Añadir después del primer párrafo:

No se hallan las voces *tonada* ni *tonadilla*, pero sí la voz *tonadillas*, bajo la forma plural, en dos curiosos diccionarios, impresos fuera de España durante la primera mitad del siglo xvii. El *Vocabulario español e italiano*, “aora nuevamente sacado a luz y compuesto por Lorenzo Franciosini Florentín” (Roma, 1620), dice: *Tonadillas*.—*Sonate ò canzonette*.” La “dernière édition” (*sic*) del *Tesoro de las tres lenguas: española, francesa e italiana*, “por Hierosme Víctor, bolonois” (Ginebra, 1546), define las “tonadillas” del siguiente modo: *Certaines notes ou son d'instrument pour danser*.—*Certe note o suono di strumento per ballare*.—En esta obra se incluye la palabra “tono”, traduciéndosela por “ton” en francés y por “tono” en italiano.

Pág. 20 del vol. I. Continuar el último párrafo del texto:

Estas tonadillas se habían cantado en los Sitios Reales, y se cedieron al Conservatorio por Real orden de marzo de 1872.

Pág. 21 del vol. I. Continuar la línea 20:

El mismo destino tuvo la letra de la tonadilla *La humorada de Garrido* (Esteve, 1786), según lo declara esta nota del manuscrito musical correspondiente: “La letra de esta tonadilla está en la Sala de Alcaldes.”

Pág. 39 del vol. I. Añadir después de los versos:

Siete años antes de aparecer el poema iriartiano, publicó don José Cadalso su famosa producción *Los cruditos a la violeta*, donde se alaba indirectamente la tonadilla al señalar de qué manera deberían entender la música los tales cruditos. He aquí las palabras de Cadalso: “De la Música hay mucho que hablar; exclamad que la

buena se aniquiló. ¿Dónde hallaremos, diréis, aquella composición que hacía tan maravillosos efectos, como la Historia nos cuenta? Esto vendrá mal, si habéis dicho que toda la historia es fábula, y os tendrán por inconsecuentes; pero esto se reduce a dejar pasar algún intervalo considerable de una conversación a otra, como seis o siete minutos. ¿Dónde hallaremos, diréis, aquellos efectos prodigiosos que causaban los tonos antiguamente de este o del otro modo combinados y modulados? ¿Qué músico moderno italiano o alemán hará hacer al gran visir de los turcos los excesos que Timoteo hizo hacer a Alejandro, a quien dominaba tanto con la música que le hacía pasar del odio a la ternura; de la ternura, al rencor; del rencor, a la piedad; y así por todas las demás pasiones humanas? En ninguna parte. Nuestra música está toda reducida a cuatro cláusulas, amorosas o furiosas, sin conexión, modulación ni dominación sobre el alma: ni el *Stabat Mater* de Pergolesi, ni las tonadillas de Misón, son capaces de mover una tecla de las infinitas que tiene el bien templado órgano del corazón humano.”

En 1784, es decir, a los veinte años justos de haber escrito don Pablo Esteve duros y acres jucios contra la tonadilla, lo cual acaeció cuando ésta se hallaba en su primera juventud, ese mismo compositor la ensalzaba en un Memorial, de que se da cuenta con más detalle en otro lugar de nuestra obra. “No es lo mismo —dice ahí Esteve— hacer versos que escribir una pieza pequeña de música, como lo es la tonadilla, la que es un agregado tan original y tan bien recibido del público de nuestro teatro.” Y con esta comparación quedaba rebajado Ramón de la Cruz, de quien viene hablando Esteve en términos respetuosos, a la vez que quedaban realzados los compositores tonadilleros.

Pág. 41 del vol. I. Añadir después de los versos:

Esta opinión secular de nuestros escritores fué, asimismo, defendida por el compositor don Pablo Esteve en el “Prólogo” puesto al al libro de su “ópera cómico-bufo-dramática”, titulada *También de amor los rigores sacan fruto entre las flores* o *Los Jardineros de Aranjuez* —al decir de Mitjana—, pues ese artista declaró ahí que había meditado sobre el espíritu de la nación española al componer los diversos números de la obra (arias, cavatinas y cantinelas), para estar de acuerdo con la “específica y notoria vivacidad” de este espíritu nacional. No conozco el folleto impreso a que se refiere Mitjana, pero sí la música manuscrita, la cual se conserva en la Biblioteca Municipal con el título *Los Jardineros de Aranjuez* (año de 1768), y figura considerada como zarzuela. A pesar de su pretendido hispanismo, parece una ópera extranjera adaptada a la escena española, pues la letra suele estar aplicada sin espontaneidad, y, por

otra parte, las vocalizaciones no tienen nada que envidiar a las de ciertas óperas napolitanas. Sólo en una aria, cantada por Nicolasa Palomera, vemos ciento veinte notas de valores rápidos, a modo de fermata, sobre la interjección “¡Ah!”.

Pág. 41 del vol. I. Después del párrafo dedicado a Samaniego, añadir lo siguiente:

En 1789 se edita en Madrid, con algunas notas adicionales, la versión hecha por D. J. F. O. del libro *El Teatro*, que Francisco Milizia había impreso en Roma el año 1771, y del cual se publicó una nueva edición en Venecia dos años después. Decía el autor italiano que el público iba a las óperas para oír el aria o el dúo y para charlar, pero que, en cambio, le interesaban las farsas, bufonadas y entremeses. El traductor comenta, por su parte: “No hay verdad más sabida de todos. De cuantos concurren a los teatros, apenas habría una décima parte que vaya por otra utilidad que una estéril risa que espera de tonadillas y sainetes.” Recordaremos que este mismo traductor hace referencia a los defectos de los que, según él, no hallaba libre ninguna comedia española anterior a mediados de aquel siglo XVIII. ¡El moratinismo extendía, pues, el número de sus prosélitos!

Pág. 42 del vol. I. Añadir al final del primer párrafo:

Con referencia a esta obra, dice don Emilio Lafuente Alcántara, en el tomo primero de su *Cancionero popular*, que existe una edición hecha por el impresor Ibarra en Madrid el año 1805, la cual formaba dos volúmenes en 12.º, y añade: “Del primer tomo se hicieron antes otras dos ediciones, y animado con el buen éxito, el colector, que era un escribano de esta corte, llamado Zamacola, hizo esta tercera, añadiendo un segundo volumen. La mayor parte son seguidillas, y casi todas conceptuosas y del gusto que entonces dominaba, y de que era muy partidario *Don Preciso*, según muestra el prólogo que aparece al principio de cada volumen.”

También se publica en 1816 la obra *Visita de atención al teatro barcelonés y a sus empresarios, por Gil Gaca, académico férvido-filodramaturgo, etc.* (citada por F. M. Virella Cassañes), donde se pinta la vida musical barcelonesa, sobre la cual influía extraordinariamente la ópera italiana, ensalzándose por su españolismo los sainetes y tonadillas, con lo cual este autor compartía el punto de vista de su colega *Don Preciso*, pues después de elogiar a Lope, Calderón, Moreto y compañía por sus comedias, y a don Ramón de la Cruz y otros colegas suyos por sus sainetes, alaba por sus tonadillas a Misón, Esteve, Rosales y sus sucesores, diciendo que todos ellos “son el *non plus ultra* de las bellezas cómicas”.

Pág. 44 del vol. I. Añadir después del último párrafo:

Finalmente, mencionaremos ahora lo que Mitjana expone con referencia al historiógrafo inglés Carlos Burney. Este escritor recorrió varios países europeos, entre 1770 y 1772, para preparar una *Historia de la Música*, y uno de los frutos de esa excursión fué su *Diario de Viaje*, traducido bien pronto al alemán por Fbeling y Bode y publicado, en tres volúmenes, con el título *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen...* (Hamburgo, 1772-1773). Refiere dicho musicólogo inglés que hallándose en Munich tuvo ocasión de oír cantar tonadillas y seguidillas a un excelente tenor, llamado "Signor Don Panzachi". Las palabras de Burney, que Mitjana vertió al francés, dicen así, en castellano: "A este buen cantor le debo informes detallados sobre la música española, porque pasó nueve años en España. No contento con esto, me prestó algunos libros españoles referentes a la música, y fué tan bondadoso que cantó delante de mí diversas tonadillas y seguidillas. Algunas personas que han vivido en aquel país, me han asegurado que Panzachi las canta todo lo mejor posible para uno que no ha nacido en España." Añadiremos ahora, por nuestra cuenta, que el cantante boloñés Domingo Panzachi fué traído a Madrid por Farinelli, en 1757, para actuar en las representaciones palaciegas. En 1762 pasó a la capilla del elector Maximiliano III, en Munich, desempeñando este puesto hasta 1779. Jubilado entonces, se retiró a su ciudad natal. "Su biblioteca de música —dice Fétis— encerraba una curiosa colección de todos los antiguos libros españoles referentes a este arte." El interés de un cantante de ópera italiano por esa manifestación escénica que se llama tonadilla, revela, una vez más, en cuán alta estima la tuvieron a la sazón propios y extraños, si bien la superabundancia de obras hizo que entre éstas las hubiese de muy variado mérito y calidad.

Pág. 40 del vol. I. Añadir después del tercer párrafo:

Del interés que despertó en Barbieri la tonadilla escénica nos ofrecen elocuentísimos testimonios los entusiasmos desplegados por tan ilustre músico al recoger los textos de la misma, así como innumerables antecedentes históricos, según se ha dicho en las páginas anteriores, al examinar las fuentes de este género teatral. Y no se detuvo ahí su interés artístico por esas obras menores, si hemos de creer las palabras de F. Virella Cassañes, en su *Colección de artículos* (Barcelona, 1893), pues ahí dice que "Barbieri, el murguista de la víspera y cantante de ocasión... idealiza la tonadilla, poetízala y agrándala en su importancia y valor por la acertada combinación de efectos musicales."

Un contemporáneo de este mismo artista, que con él hubo de

compartir, a la sazón, la supremacía como compositor teatral, don Emilio Arrieta, tuvo frases de veneración para ese caudal artístico del siglo XVIII en el discurso leído al inaugurarse su curso escolar de 1873-74 el Conservatorio madrileño. Habló ahí de los fondos nuevamente adquiridos para la Biblioteca de aquel centro docente, y entre esos “importantes y ricos materiales” señaló “las nacionales y curiosísimas tonadillas de fines del siglo pasado y principios de éste, en número de 486, compuestas por Laserna, Misón, Rosales, Esteve, Castel y otros varios y populares autores”, añadiendo a continuación: “Esta preciosa colección merece estudiarse por los que quieran ser compositores de música española.” ¡Lástima que tales consejos y advertencias cayesen en el vacío!

Pág. 51 del vol. I. Añadir en el párrafo que habla de don Carlos Cambronero:

“Este mismo autor dice en el prólogo del Catálogo de la Biblioteca Municipal que las composiciones tonadillescas constituyen un “tesoro de gran valía para el conocimiento de la música genuinamente española.”

Pág. 55 del vol. I. Añádase después del primer párrafo:

Incidentalmente, se ganó loores la tonadilla, en el año 1912, durante un solemne acto, al leer su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes don Valentín Arín. Versó su disertación sobre los progresos y decadencias de la música española, y allí dijo: “Como antaño fueron al género popular los Milán, los Narváez y los Pisador, a la tonadilla van ahora los compositores más estimados: Misón, Laserna y Esteve.” Y añade que las tonadillas “constituyen, musicalmente consideradas, un arsenal grandísimo de la canción popular en el siglo XVIII, y una prueba de la finura de ingenio, del arte exquisito de los compositores de entonces”. Contestando a este discurso don Cecilio de Roda, tuvo también frases de afecto para esas obras teatrales: “En las tonadillas de fines del siglo XVIII —dijo ahí Roda—, al menos en las dos que el maestro Bretón exhumó y en algunas otras que he visto, los compositores de entonces, Laserna, Misón, Esteve, aun moviéndose siempre en la sinceridad y frescura de la música popular, tienen ciertos detalles, ciertos giros, que denuncian el conocimiento de las obras y del estilo de Haydn, Mozart y Gluck.”

Pág. 58 del vol. I. Añadir después del segundo párrafo:

De una manera episódica incluyó interesantes referencias o datos sobre la tonadilla escénica el estudio histórico-crítico *La Opera en Barcelona*, de F. Virella Cassañes (Barcelona, 1888). Así, por

ejemplo, hablando de los espectáculos presentados por Francia en sus ferias, declara: "A diferencia de lo que nos aconteciera con las funciones de zarzuela, cuidaron los maestros franceses de cultivar las populares coplas del *vaudeville*, tan parecido a la tonadilla española, huyendo de la imitación extranjera y procurando por todos los medios la fundación de un género completamente nacional, que, establecido definitivamente por Giller —1667 a 1737—, comienza su gloriosa existencia en 1721, con *Le retour d'Arlequin à la foire*."

Pág. 63 del vol. I. Añadir después del primer párrafo:

En el estudio biográfico y artístico *La Duquesa de Alba y Goya* (Madrid, 1928) tiene su autor, don Joaquín Ezquerro del Bayo, palabras de comprensión y simpatía para la tonadilla del siglo XVIII, señalando especialmente las tituladas *El valenciano y la petimetra*, *La ramilletera y el jardinero*, *El lance de la naranjera*, *El gusto perdido y La desgraciada*; así como también dos de Laserna, representadas por la Duquesa de Alba en su hogar (la conocida por *Tonadilla de la Duquesa de Alba y Los Misántropos*, cuyos libretos reproduce en el apéndice), y otra de don Tomás de Iriarte, titulada *El misántropo*, que se representó por aquella dama y varios aficionados en la mansión ducal, obteniendo con tal motivo los plácemes del poeta Arriaza en su *Oda a Celmira*.

En sendos folletos, y sin grandes pretensiones eruditas, se han ocupado de la tonadilla escénica Fernando Periquet (*Apuntes para la historia de la tonadilla y las tonadilleras*. Barcelona, sin año de impresión, pero publicado hacia 1912) y Marcos Jesús Bertrán (*La tonadilla y la danza*. Barcelona, 1915). Se les puede perdonar, pues, las inexactitudes en que incurren al definir el género, al señalar sus caracteres y al ocuparse de sus autores y actores, sobre todo, si se considera que las fuentes bibliográficas existentes, no se caracterizaban en los más de los casos por su escrupulosa veracidad histórica. Sin embargo, también se encuentran ahí datos ciertos. Así, por ejemplo, Periquet dice, con referencia a una actriz famosa: "La célebre María del Rosario Fernández *La Tirana*, así llamada por su matrimonio con Francisco Castellanos, cómico que solía hacer papeles de tirano..., célebre cómica que siempre fué exceptuada de solfas", y recuerda —con Cambronero— que sólo una vez cantó en su vida, lo cual sucedió a fines de 1789, durante la representación de un fin de fiesta escrito por Comella.

También ha tratado el mismo tema con cierta ampulosidad erudita un cronista musical radicado en Madrid, que se llama don Adolfo Salazar, como exponía sucintamente el segundo volumen de esta obra, al hablar del juicio que han merecido los tonadilleros a la opi-

nión. Ese texto quedó incrustado en la *Revista de Occidente* (diciembre 1928), después de haber sido paseado como conferencia por varias ciudades españolas, y se titula *La música española en tiempos de Goya: Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX*. Plagado por igual de magnos errores y crasísimos desdenes en las pocas páginas que ahí se dedican a la tonadilla escénica —como en el resto del artículo, por supuesto—, hube de salir en defensa de la exactitud histórica con mi folleto *En pro de la tonadilla madrileña*, cuyo texto vió primeramente la luz en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (abril, 1929). Perniciosa hubiera sido la infiel exposición de los hechos históricos, dado el prestigio que el señor Salazar ha obtenido como portavoz de algún cenáculo vanguardista, si no la invalidase el concepto que la historia y sus cultivadores vienen mereciendo a dicho escritor desde que se demostró cuán evidente era su incapacidad para esos menesteres artísticos, pues con posterioridad ha declarado que la intuición vivifica las exégesis históricas mientras la cronología es cosa de tontos; que la historiografía carece de importancia dada la facilidad con que la puede cultivar cualquiera, y que tanto el dato como el documento no valen nada por sí e incluso pueden poner en ridículo a quien se preocupa de tales minucias. Si ese cronista se hubiese limitado a trabucar alguna fecha, a confundir algún apellido, a errar en alguna cita geográfica, tales deslices no habrían tenido importancia mayor; pero en este caso las equivocaciones se dan a granel, con la agravante de que, por lo diversas y enormes, proyectan sobre la historia de la tonadilla una fantasía musical como jamás hubiera podido idearla el humorista más imaginativo en la hora de su más feliz inspiración. El texto único de Mitjana fué su mentor al trazar ese cuadro histórico o antihistórico, mas con la particularidad de que lo tradujo ligeramente y lo interpretó de un modo caprichoso para presentar a la medida del propio gusto los acontecimientos pretéritos y sus génesis. Nunca, pues, cabe aplicarse con más oportunidad la clásica sentencia: *Time hominem unius libri*.

Sobre el origen de la tonadilla dice sin reparo que es un modesto sucedáneo de la zarzuela, pues a ésta la había desterrado el farinellismo —ese farinellismo cuya acción, según el mismo señor Salazar, tuvo en nuestro país un efecto retroactivo, pues ya se daba en una ópera estrenada en Zaragoza un cuarto de siglo antes de que Farinelli se instalase en nuestro país—, y entonces, sobre las ruinas de la zarzuela, surge con gesto de rencor, la tonadilla escénica. Pero ya sabemos que la zarzuela, decaída durante los mejores tiempos de Farinelli, inicia su resurgimiento, por obra del libretista don Ramón de la Cruz, en 1767, o sea al hacer diez años que la tonadilla afir-

mó su independencia por obra del compositor Misón y que el farinellismo tocaba al ocaso como consecuencia del fallecimiento de los monarcas filarmónicos que habían impuesto en la corte la música italiana. Y con el advenimiento de Carlos III, no tarda la zarzuela en recobrar esplendor inusitado —conjuntamente con la tonadilla— merced a la autorización que el Conde de Aranda dió para que las Compañías de los Coliseos madrileños representasen zarzuelas en su propio provecho durante las noches de verano, sin que por entonces se hiciesen óperas extranjeras, sino de tarde en tarde (1).

(1) Las inconsecuencias y contradicciones del señor Salazar tienen aquí una demostración palmaria. Habiéndose documentado en Mitjana, considera, sin embargo, que la zarzuela se derrumbó a los embates de la ópera, sobreviniendo entonces la tonadilla; pero no tuvo presente sino parte de lo que Mitjana había escrito acerca de estas dos manifestaciones líricas. Leyendo a Mitjana con criterio cronológico se ve que, cuando vivía lozana la tonadilla, es cuando se escribieron dos zarzuelas con letra de don Ramón de la Cruz y música de Rodríguez de Hita, con las que se restaura este género teatral. (Al testimonio de Mitjana se acoge el señor Salazar, precisamente, para elogiar la novísima tendencia.) Hubo sus impugnadores ante el nuevo ensayo; y las censuras que, según cuenta el mismo Mitjana, les dedicó un extranjero con "injusticia y mala fe notorias", por pertenecer al "grupo de los intelectuales que colocaba las teorías de escuela por encima de la belleza simple y natural", obtuvieron la merecida réplica del padre Javier Lampillas. "En pocos años —añade Mitjana con referencia a los decenios subsiguientes del alejamiento de Farinelli, cuyo influjo había pesado sobre la corte sin trascender a la calle— se formó un repertorio bastante rico de zarzuelas interesantes, que el público, verdadero cordero de Panurgo, abandonaba con desprecio para aplaudir sin reservas a los virtuosos de la ópera italiana." (Debemos advertir que este menosprecio sobrevino bastantes años después, pues transcurrieron cerca de veinte desde las primeras zarzuelas de Cruz, a las que hubieron de seguir otras muchas, y la instauración de la ópera italiana como espectáculo público en los teatros de Madrid, con el concurso de intérpretes extranjeros.)

En resumen, la tonadilla no nace al morir la zarzuela por culpa de aquella ópera italiana de la primera mitad del siglo XVIII. Antes bien, —¡y esto bien merece anotarse por lo curioso!— uno de los operistas italianos radicados entonces en Madrid al servicio de la Corte, el olvidado Francisco Coradini, figura recordado muchísimo después, al lado de los compositores nacionales Nebra, Ferreira y Guerrero, en la lista de autores de aquellas "tonadas" que pueden considerarse como precursoras de la tonadilla escénica. Por los días en que Farinelli se va y la ópera queda en la sombra de un recuerdo vago, la tonadilla se desarrolla con Misón, y poco después la zarzuela cobra nueva vida con Cruz. Señala Jovellanos la situación artística de esa nueva etapa, al estampar sobre su Memoria referente a los espectáculos esta frase textual: "Bajo Carlos III el Bueno

Sobre el parentesco de la tonadilla con *vaudevilles*, *ballad's óperas*, *intermezzi* y *Liederspiel*, dice el señor Salazar que aquélla fué un sucedáneo muy retrasado de éstos. Sin embargo, la tonadilla escénica nació al ampliar su volumen el número musical que remataba nuestros sainetes, sin tener en cuenta para nada esas manifestaciones extranjeras. Rafael Mitjana —el mentor a quien el señor Salazar tradujo con inexactitudes involuntarias y tergiversaciones voluntarias, sin acudir a ninguna otra fuente— declara, al enumerar esos productos extranjeros, que en España apenas se había dado la causa que los produjo en otros países.

Sobre el desarrollo de la tonadilla dice el señor Salazar que este género teatral se convirtió en espectáculo de plazuela del que se avergozaban sus progenitores, y que lo mató su populachismo. Pero ya hemos visto que precisamente se elevó, en vez de descender, si se atiende no solo a la índole de los asuntos sino a la calidad de la música, y que, víctima de una “burguesización” una “despopularización” y un “italianismo” crecientes, todo ello motiva el escaso interés con que acabó escuchándose y su ruina subsiguiente, después de haber nutrido durante años el repertorio de los teatros de la Cruz y el Príncipe, así como los de las funciones dadas en los

ganó algo de música y mucho la decoración.” Pero bajo Carlos IV (sin que ahora, como antes, se deba gran cosa en pro ni en contra a la intervención personal del monarca, por supuesto), la ópera italiana de la segunda mitad del siglo XVIII (bien distinta de la importada en la Corte por Farinelli medio siglo antes) avasalla a los auditorios madrileños, y aquella tonadilla que, contra lo que supone el señor Salazar, había nacido como producto rastrero para protestar contra el espíritu musical italiano, ahora abre su tumba, por convertirse en imitadora servil de ese arte extranjero. Y con el hundimiento de la tonadilla, en tanto que manifestación típica de nuestra música nacional, coincide el hundimiento de la zarzuela, su contemporánea, tras un brillante apogeo del que ha dado cuenta el mismo Mitjana en *Ensayos de Crítica musical* (2.^a serie), al decir con referencia a las tonadillas: “Con tanto entusiasmo las acogió (el público), que no se saciaba nunca de escucharlas y aplaudirlas, llegando a convertir a aquellos músicos genuinamente españoles que se llamaban Esteve, Laserna, Ferrer, Guerrero, Valleró y tantos otros injustamente olvidados, en verdaderas víctimas del capricho popular, siempre exigente de tonadillas nuevas”, y añade que “con la tonadilla alternaron las representaciones de zarzuelas heroicas y burlescas, de formas amplias y argumentos más complicados, y siguiendo por este camino, casi insensiblemente habríamos llegado a la ópera nacional... Mucho contribuyó al fomento de la tonadilla y de la zarzuela don Ramón de la Cruz, escribiendo numerosas obras que fueron puestas en música por eminentes maestros...” Todos sabemos que, salvo contadas excepciones, los “zarzueleros” de esos lustros eran los mismos “tonadilleros” aclamados por los auditorios: Misón, Esteve, Laserna, Pla, Rosales, Castel, Galván, etc., etc.

Sitios Reales, ante los reyes, la corte y la grandeza. (Recuérdese lo expuesto en las páginas anteriores al trazar la biografía de Antonio Rosales.)

Sobre el escenario de las representaciones tonadillescas, como sobre todo lo demás, la fantasía del señor Salazar ha suplido al conocimiento, pues cree que dichas funciones eran propias de “teatros populares”, como si en los teatros distinguidos se representarían obras de mejor tono. Pero la verdad es bien distinta. A mediados del siglo XVIII sólo existían en Madrid dos coliseos (Cruz y Príncipe), y más tarde, cuando la tonadilla se hallaba en su apogeo precursor de la decrepitud, se abrió el de los Caños para dedicarlo a la ópera extranjera. Y tanto en la Cruz como en el Príncipe, el género tonadillesco intermediaba siempre los actos de las comedias, fueran éstas de Lope o de Tirso, de Calderón o de Moreto, de Cañizares o de Zamora, de Ramón de la Cruz o de Meléndez Valdés, de Valladares o de Comella, de Molière o de Beaumarchais, de Corneille o de Racine, de Sauvigny o de Belloy —el autor de aquella *Celmira* que tantos éxitos ha valido a *La Tirana* en su papel de reina—, de Goldoni o de Metastasio. Más aún; algunos intérpretes se distinguieron por igual en la recitación de comedias y en el canto de tonadillas, como la célebre María Ladvenant y el famoso Miguel Garrido. Por tanto, debemos decir que a la sazón no había en Madrid “teatros populares”, o que si los había, eran los de la Cruz y el Príncipe; pero en este último caso la frase “teatro popular” es sinónima de “coliseo público”, empleándose para distinguir estos edificios de aquellos “coliseos reales” radicados en Madrid y los Sitios donde, por cierto alternando con las comedias, se cantaban también tonadillas, y no excepcionalmente, sino de un modo continuo, como lo comprueba el medio millar de las mismas que desde el Palacio Real han pasado al Conservatorio madrileño en tiempos de Arrieta.

Sobre la morfología tonadillesca el señor Salazar no tiene idea alguna, así como tampoco sobre lo que eran “cuatros de empezar”, “bailes breves” y otras manifestaciones líricas de aquel siglo, cuyas obras solo conoce por referencias extraviadas de segunda o tercera mano, sin que haya visto un solo manuscrito, pues sostiene con ahínco que el caudal tonadillesco se halla en el Archivo Municipal, cuando es lo cierto que se alberga en la Biblioteca Municipal, adonde pasó hace más de treinta años desde el Almacén de la Villa.

Sobre los compositores tonadilleros esa misma ignorancia del señor Salazar queda bien patente con solo recordar que, según él, la tonadilla conoció sus mejores tiempos merced a Misón, Esteve y Laserna; que inició su decadencia con Valledor; que tuvo en Manuel García el último cultivador, y que contó con nombres, como el de

Ferandiere, que nada tenían de españoles. Pero es bien sabido que Misón, Esteve y Laserna abarcan todo el ciclo de la tonadilla escénica independiente, abriéndolo el primero y cerrándolo el tercero; y en cuanto a los errores que encierran las afirmaciones transcritas con relación a Valledor, Ferandiere y Manuel García, tuvimos que recogerlos, para refutarlos, al trazar las biografías de estos músicos en la presente obra. Y cuando el señor Salazar expone con desdén que la composición de tonadillas estaba al alcance de cualquier barbero guitarrista, por acogerse a unas voces aisladas y sin eco, en vez de examinar las vidas y obras de quienes contribuyeron al esplendor de esta floración lírica, desconoce que entre los primeros cultivadores de la misma, aun descontados ciertos músicos de la talla de un Misón y un Pla, ambos adscritos a la Capilla Real, había algunos jóvenes, como por ejemplo, aquel Pedro Aranaz, que después dejó Madrid para desempeñar el magisterio en una capilla catedralicia, desde la cual durante largos años irradiaron su nombre, sus obras y sus enseñanzas por toda la península, pues en su época se le tenía por el primero de los músicos españoles dedicados a esas funciones artísticas; o como aquel José Palomino, que después de asombrar en Madrid con su precocidad, abandonó España para descollar como agasajado “virtuoso instrumentista de la Real Capilla” en una corte extranjera.

Sobre los intérpretes de tonadillas, la ignorancia del señor Salazar no puede ser más absoluta, pues, según él, solo cabe mencionar tres cultivadoras de este género bajo y plebeyo que les valió efímera boga, a saber: *La Tirana* —de quien celebra su desplante y majeza, así como su habilidad como cantante de tiranas—, *La Caramba* y Lorenza Correa. Pero ya se sabe que *La Tirana* no cantó una sola tonadilla, pues era actriz “trágica” a quien valió uno de sus mayores triunfos, durante largo tiempo, su papel de reina en el drama *Celmira*; y se sabe que Lorenza Correa, después de actuar como tonadillera en Madrid, no descendió para sumirse en el olvido, sino que ascendió a “prima donna”, cuyos éxitos en los teatros de ópera de Milán y París inspiraron a compositores tan altos como Rossini la realizada idea de escribir óperas para que ella las estrenase. Y hubo además numerosas tonadilleras de gran prestigio cantando finuras y no plebeyeces, como lo demuestran los textos musicales que figuran en este volumen. Asimismo se destacaron bajo tal aspecto no pocos actores, que para nada toma en cuenta ese brillante cronista, por suponer erróneamente que tal profesión era exclusiva del bello

Sobre los ensalzadores e investigadores de la tonadilla también el señor Salazar parece navegar entre tinieblas; pues considera a Iriarte vuelto de espaldas a la tonadilla, cuando este artista la elogió en su

poema *La Música* y compuso varias obras de este género, según queda demostrado en las páginas anteriores; y declara que “Carlos Cambronero ha estudiado con el suficiente detalle” la tonadilla, y “tras él otros varios”, aunque Cambronero sólo se ocupó de la misma superficialmente, sin meterse en honduras musicales a las que era ajeno, y que entre esos “otros varios” cuyos nombres omito, hubiera debido mencionar a Felipe Pedrell, Julio Gómez y Joaquín Nin. Lo más curioso de todo —como ya hemos advertido incidentalmente en el segundo tomo de esta obra— es la inconsecuencia en que incurre el señor Salazar, pues en 1925 dijo: “El estudio de la tonadilla es fundamental para nuestra historia. Nuestros eruditos están aun en la fase de acopio de datos. Sean estos bienvenidos... La tonadilla presenta tres aspectos para nuestro interés: uno, el histórico, en extremo importante...” y en 1928 ha declarado que la tonadilla “es un inmenso montón de basura filarmónica que vivía un instante para caer inmediatamente en el justificado olvido en que yacieron hasta hace poco, en que varias tandas de eruditos curiosos y bien intencionados soplaron el polvo que cubría sus legajos en el Archivo del Ayuntamiento”. Como este brillante cronista considera censurable que haya quien se tome la molestia de examinar un aspecto de la vida musical de su país, con ello revela un absoluto desconocimiento de la ciencia musicológica y de la misión asignada a la misma. Olvida cuán necesario le es al historiador musical recoger todos los hechos que hayan influido decisivamente sobre las aficiones filarmónicas (tanto los favorables como los adversos y tanto los de gran magnitud como los de pequeño volumen); y si la tonadilla fué un género menor, esto no autoriza para desdeñarla, puesto que produjo más de dos mil obras e imperó durante más de medio siglo. Según ese criterio, merecerían igual desdén aquellos naturalista que estudiasen los dípteros o los heminópteros, en vez de consagrar su atención a los proboscídeos o los cetáceos; y lo merecerían en análoga medida aquellos romanistas que comentasen al por menor la vida de un Nerón en vez de examinar detalladamente la de Marco Aurelio, como he tenido ocasión de exponer, generalizando sobre el caso, en un capítulo de mi reciente libro *La Música: sus evoluciones y estado actual*.

La dureza del ataque y la alta calidad del terreno elegido al emprenderlo nos obligan a entrar en estos pormenores. Siendo todos ellos suficientes para demostrar la injusticia de tal causa, omitimos otros muchos errores de no menor monta, aunque los disculpamos en quien, como el señor Salazar, describe los caracteres de obras que no se conocen, por haberse perdido, y oculta la existencia de otras que se conservan hoy perfectamente, a la vez que desdeña

la historiografía y se mofa de la cronología con ardores dignos de mejor causa (1).

Pág. 58 del vol. I. El primer párrafo del subtítulo *Opiniones extranjeras* debe ser el que sigue:

En 1777 imprimió en Nápoles (dedicada, por cierto, al grande de España Marqués de Colpa) una *Storia critica dei Teatri* el reputado crítico Pedro Napoli Signorelli, quien dijo ahí, con respecto a nuestras obras menores, que “los poetas de nuestros sainetes, para imprimir en la fantasía de los espectadores un carácter principal, introducen en todos (sin excepción de sainete ni de poeta) muchísimos caracteres de un montón, con igual cantidad de luz, y cuando les parece haberles hecho hablar bastante, concluyen con una tonadilla”. Estas palabras reproducen literalmente la traducción que de dicho párrafo hiciera don Ramón de la Cruz al comentar estos juicios en el *Prólogo* de su colección de obras teatrales.

Pág. 77 del vol. I. Añadir después del primer párrafo:

Este sentido de la voz “tonadilla” era tradicional a la sazón, pues lo hallamos ya un siglo antes en uno de los “descansos” (la obra está dividida en “descansos” y no en “capítulos”) de *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, por Vicente Espinel, impresas el año 1618. He aquí, en efecto, la correspondiente cita, que se puede ver en el descanso segundo de la relación primera: “Venía casi todas las noches a visitarnos un mocito barbero conocido mío que tenía bonita voz y garganta; traía consigo una guitarra, con que, sentado al umbral de la puerta, cantaba algunas tonadillas, a que yo le llevaba

(1) Para rendir a la verdad el culto debido, señalaremos que recientemente ha reprobado este mismo señor de un modo tácito tan atrevida opinión; pues si en la revista *Música* (octubre, 1929) había declarado —al hablar de Monteverde, Scarlatti, Gluck y Mozart, y de la necesidad de resucitar sus obras teatrales— que “la cronología es cosa de tontos, porque lo que hoy vive no necesita ser puesto, ni por orden cronológico ni alfabético”, un libro que poco después ha publicado sobre música española contemporánea contiene tres cuadros cronológicos, todos los cuales rebasan, por cierto, los límites declarados en el título de la obra. Un cuadro está dedicado a la música europea; calcado con variaciones, en el que Hugo Riemann puso a su *Katechismus der Musikgeschichte*, arranca de los antiguos griegos Terpandro, Pitágoras y Aristógenes. Otro está dedicado a la música española hasta el siglo XIX, y debe acogerse con prevención, dadas sus omisiones e inexactitudes. Y el restante da la lista cronológica de músicos modernos, tanto españoles como de diversos países, bastantes de los cuales viven aún hoy, y alguno ni ha cumplido treinta años; notándose ahí la falta de varios artistas no sólo iguales, sino superiores en méritos, a otros favorecidos con la inclusión.

un mal contrabajo, pero bien concertado (que no hay dos voces que si se entonan y cantan verdad no parezcan bien); de manera que con el concierto y la voz del mozo, que era razonable, juntábamos la vecindad a oír nuestra armonía... La música instrumental de sala tanto más tiene de dulzura y suavidad, cuanto menos de vocerío y ruido.”

Pág. 87 el vol. I. Añadir en la línea 15, después del punto:

No debe apuntarse, a tal respecto, una derivación, sino más bien una aproximación entre el sainete cantado y la tonadilla escénica, de igual modo que nuestro género chico de fines del siglo XIX, musicalmente considerado, dista menos de la tonadilla de un siglo antes que de la zarzuela grande, instaurada por el grupo de Barbieri, sin que, sin embargo, la relación entre causa y efecto se dé entre la tonadilla—sino más bien la zarzuela grande— y el género chico.

Pág. 110 del vol. I. Continuar el primer párrafo:

Preceden a esta tonadilla unos compases de ritornelo, y en el curso del diálogo interpoló breves “parolas”, lo cual se consigna en la parte musical con la abreviatura “Rep.ta”. La letra de la referida producción dice así:

THERESA.
Auditorio siempre excelso,
atendez a esta Jitana
que del contumelio os trae
una muy chusca tonada.
(Representa.)
¡Ah, Bartolillo! ¡Ah, mi amor!
(Canta.)
Dime la ventura
que te dará Dios.

CORONADO.
Me ofrece que en una ene
he de lograr gran biasón,
que siempre a los cicateros
esa ventura da Dios.

THERESA.
Eso no es, no;
que a mi cazolilla
tan pulidita
la adivino yo.

CORONADO.
(Representa.)
Que me adivinas
prefleuto amor (sic).

THERESA.
(Canta.)
Lo que dice mi amor.
Y esta tonada,
cazuela mía,
una gitana
te la dedica.
Y esta tonada,
mosqueterito,
una gitana
por ti la dijo.
Y ahora bailando
dirá mi afecto:
Baila, tú; baila
el contumelio.

(Hablado.)
Asalo. Asalo.
CORONADO.
(Cantado.)
Vida mía, saca un pañuelo.
Bailarás aqueste jopeo.

THERESA.
Ya le saco, dueño adorado.
Tu bailar me tiene encantado.

CORONADO.	¡Ala! ¡Ola! ¡Qué meneo!
Chula, tú eres mi vida.	¡Qué tonada!
HERESA.	(Canta.)
Cicatero; por ti me muero.	Que el contumelio
(Representa.)	aquí se acaba.
¡Ala! ¡Ola! ¡Qué jopeo!	

Pág. 160 del vol. I. Añadir después del primer párrafo:

Un año después publica don José Cadalso *Los eruditos a la violeta*; donde se tienen frases bien elogiosas para las tonadillas de Misón. Data de entonces otra obra del mismo autor: *Anales de cinco días o cartas de un amigo a otro.—Es una invectiva contra el lujo, modas y usos del siglo ilustrado*. Aquí se describe una función teatral a la que asistió, durante su breve estancia en Madrid, cierto individuo forastero. Cuenta éste que, después del primer acto de la comedia y el sainete, “siguió una tonadilla de maja; me disgustó la poca crianza de la letra y me fuí antes de oír los *bravos* y las seguidillas, que discurrí serían de la misma estofa”. Debe advertirse que ese forastero encontraba censurable todo lo madrileño: hizo una sátira contra las “academias de música”, donde sólo se preocupaban del lucimiento personal las damas que cantaban, mientras buena parte del auditorio jugaba o hablaba, y formuló también censuras contra las impropiedades que a la sazón tenían las comedias españolas. Aquel individuo volvió otra tarde al mismo coliseo, lo que refería después con el siguiente comentario: “Personas que hablan: *música y acompañamiento* con los propios sainetes de cestona y las propias tonadillas de *pal-madas, chillidos, silbos*, etc. Salió el segundo embolado y nos salimos.”

Pág. 175 del vol. I. Añadir después del párrafo primero:

Hacia 1780 las tonadillas habían adquirido tal popularidad, que incluso entraban en las funciones de volatines celebradas durante la cuaresma, mientras las compañías teatrales dejaban de actuar por respeto a consideraciones religiosas. Así lo testimonia un anuncio impreso —conservado en el Instituto de Valencia de Don Juan, entre los papeles procedentes del Conde de Oñate— donde, bajo el epígrafe *Aviso al público*, se lee: “La Compañía de volatines de Franco y el famoso Sevillano ofrecen a tan respetable público una gran diversión con todo género de maromas... El Sevillano danzará en la maroma sin poner los pies en ella, y sin palo promete bajar tocando el violín al patio... La Chusca andalucita cantará una tonadilla nueva...” Además se anunciaban pantomimas y bailes para esa sesión, que debía celebrarse en el Príncipe, a las cuatro de la tarde, sin que se citen el día, mes ni año.

Pág. 190 del vol. I. Intercalar, antes de los asteriscos, el siguiente párrafo:

A la sazón, la misma nobleza mostraba su inclinación por ciertas manifestaciones populares de la música española. En particular la Duquesa de Alba se desvivía por la tirana y otras canciones que andaban en la boca del pueblo. A ello alude, sin equívocos ni rodeos, una carta escrita por el Conde de Carpio a su esposa desde las Arenas, y fechado el 11 de septiembre de 1785 (documento que se encuentra hoy en el archivo de los Marqueses del Socorro), pues uno de sus párrafos dice así: "Da memorias a la de Alba y una lección de paso sobre su conducta y juicio, y si no lo tomase, peor para ella; y no eche la culpa a los defensores del juicio, sino a ella, que en vez de discurrir lo que la tiene cuenta y debe hacer, emplea el tiempo agradablemente por aquellos instantes en cantar tiranas y envidiar a las majas."

Pág. 206 del vol. I. Agréguese como continuación del segundo párrafo:

Las canciones populares que muy poco antes formaban parte del repertorio musical de linajudas aristócratas, son ya miradas con desdén por la gente de buen tono. Elocuente, a tal respecto, es lo que hacia fines de 1790 escribe el pintor Goya a su amigo Zapater, al enviarle unas tiranas y seguidillas, a fin de que las copiase para sí, mas sin prestárseles a nadie, pues dichas piezas le inspiraban el siguiente plañidero comentario: "¡Con qué satisfacción las oirás! Yo no las he escuchado todavía, y lo más probable será que nunca las oiga, pues no voy ya a los sitios donde podría oírlas, porque se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes creermelo, no estoy muy contento." (Texto citado por Mayer en su libro *Francisco de Goya*.)

Pág. 213 del vol. I. Agréguese como conclusión del primer párrafo:

La iniciativa de este concurso se debe a don Gaspar Melchor de Jovellanos, pues fué encargado de redactar una *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, confiándole esta misión la Academia de la Historia, para atender una orden del Supremo Consejo de Castilla, y en 29 de diciembre de 1790 entregó ese trabajo. En dicha *Memoria* figuran los siguientes fragmentos, que atañen a nuestro asunto: "No pocas de nuestras comedias, casi todos los entremeses y muchos de los modernos sainetes y tonadillas, cuyos interlocutores son los héroes de la *briba*, están escritos a este gusto (se refería al "cómico

bajo o grosero”, donde “los errores y las licencias han entrado en más tropel”), y son tanto más perniciosos cuanto llaman y aficionan al teatro la parte más ruda y sencilla del pueblo, deleitándole con las groseras y torpes bufonadas, que forman todo su mérito... Abrase en la corte un concurso a los ingenios que quieran trabajar para el teatro, y establézcanse dos premios anuales de cien doblones y una medalla de oro cada uno para los autores de los mejores dramas que aspiren a ellos... Algún año convendrá reducir la cantidad de los premios, y pedir, en lugar de tragedia o comedia, entremeses, sainetes, letra y música de tonadillas, arreglando en los edictos las condiciones de cada uno de estos pequeños dramas...” Recordaré, de pasada, que el edicto de 1791 fué reproducido en *Revista Crítica* (tomo VII, 1902), bajo el epígrafe “Certamen de tonadillas en Madrid en 1791”.

Pág. 214 del vol. I. Para continuación del primer párrafo:

También es en este mismo año cuando publica Mariano Luis de Urquijo una obra cuyo título dice: “La muerte de César; tragedia francesa de Mr. Voltaire: traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma.” Ese discurso condenaba el gusto a la sazón reinante en el teatro español, y suscitó enconadas polémicas. Contra él se alzaron en respetuosa solicitud los autores (es decir, directores de compañías), damas, galanes y demás individuos de las compañías madrileñas, quienes pidieron al Monarca, en extensa y fundamentada instancia, que recogiese y prohibiera la referida obra. Uno de los párrafos consignados en este documento (que puede verse íntegro en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, octubre 1929) dice, textualmente, con referencia al discurso del traductor: “Ofende a la Nación en la página 48, donde continúa el argumento propuesto en las anteriores de que no tenemos Drama alguno perfecto, y si, al contrario, abundamos de piezas que, bajo el nombre de sainetes y tonadillas, nos representan en lugar del chiste y la gracia la lascivia y máximas depravadas; trata de ignorantes e inicuos a sus autores, asegurando que en vez de darnos ejemplo de buena moral, nos presentan la fe conyugal violada, la autoridad pública dañada, la mayor vigilancia del padre frustrada, consentido el adulterio, de bulto el lenocismo y, en una palabra, todo vicio y maldad, y si bien dice en el párrafo y página siguiente que se horrorizan de ellas aun los cortesanos, así bien gradúa a estos corrompidos aplaudidores del vicio y acostumbrados a que resuenen en sus oídos las torpes palabras; de que se ve que, aunque después expresa que detestan semejantes composiciones, lo hace por más encarecer aquella injuria a la Nación, pues que es cierto que el aplauso al vicio y costumbre a la au-

diencia de palabras torpes que injuriosamente les atribuye, supone bien medido el sentido de este período, que le tienen de otra causa, porque de no, no añadiría que detestan aquélla y se horrorizan de ella, y no es esta sola la injuria a la Nación..." Como se ve, el moratinismo antitonadillesco iba extendiendo sus sólidas raíces.

Pág. 217 del vol. I. Añadir después del primer párrafo:

El censor de los teatros don Santos Díez González traza en 1797 y fecha en 30 de mayo de dicho año un extenso trabajo que tituló *Idca de una reforma de los theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*. Ese documento constituía un plan de reforma de los coliseos madrileños, y se lo aprobó por Real orden de 29 de noviembre de 1799, motivando, no obstante su duración relativamente corta, la más importante revolución que hasta entonces había sufrido la escena española en su parte externa, como dice Cotarelo y Mori en su libro *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Publicado íntegramente por C. E. Kany dicho documento en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (julio, 1929), nos limitaremos a trasladar lo más saliente del mismo en relación con la música.

Don Santos Díez González no mencionaba en aquel plan suyo la palabra tonadilla, pero aludió a estas obras en el capítulo que trata de los actores, cuando señalaba el número, clase y salario de los mismos, pues bajo el epígrafe "partes de cantado", expuso literalmente:

"Un actor con la obligación de cantar, no solamente en los intermedios, sino también en los melodramas que se ofrecieren, y recitar en la escena cuando se le considere útil: su salario anual, veinte y seis mil reales.

"Una actriz con las mismas obligaciones: su salario anual, por ser mujer, treinta mil reales.

"Un sustituto, con las mismas obligaciones: su salario, veinte y dos mil reales.

"Una substituta, con las mismas obligaciones: su salario, por ser mujer, veinte y seis mil reales.

"*Nota.* Estas partes de cantado deberán estar instruídas en el arte de la Música, y no podrán ser admitidos los que canten por mera afición y sin conocimiento de reglas. También deberán substituirse unos a otros, supliéndose mutuamente las ausencias legítimas y salir todos a las tablas en los melodramas que se ofrecieren. Y en las piezas que contengan algunos pasajes de cantado lo ejecutarán los que fueren elegidos y mandados, sin que se les admita excusa."

Por estas líneas se advierte la importancia que los cantantes de

los teatros madrileños tenían a la sazón y cuán sólida debía ser su preparación artística para desempeñar tal cometido en los intermedios (es decir, tonadillas), en los melodramas (es decir, óperas) y en comedias o sainetes que introdujeran algún número musical.

La orquesta y sus directores no quedaron olvidados en el plan de reforma de los teatros públicos por el famoso censor moratinista. Para los instrumentos consignaba 83.893 reales anuales, y para el compositor otros 12.000; para copias de papeles de música, 4.798 (esta cifra, y no la redonda de 4.800) reales; para la "cera diaria que se da a cada músico, sin volver los residuos", 9.588 reales. Todas estas partidas se encuentran agrupadas bajo el epígrafe "Orchestra". Bajo el epígrafe "Empleos comunes a los dos teatros", se incluyen cuatro partidas, las cuales se referían, respectivamente, a un maestro de declamación, dos de música, uno de florete o esgrima y uno de baile, justificándoselas con este preámbulo: "Nada se hace con perfección, sin el auxilio, sin la enseñanza y conocimiento de las artes respectivas. Fiarse en el mecanismo de una seca imitación material es un empeño temerario; establecer una semejanza de colegio es un asunto difícil y tal vez arriesgado, y no de la común aceptación. Y así me parece que se debe recurrir a todo, estableciendo maestros que tengan el cuidado de instruir a los actores en el mismo teatro, en ciertos días de cada semana, sobre aquellas habilidades que se requieren para la perfección del arte escénico; siendo también obligación de estos maestros el admitir a su enseñanza los jóvenes que quisieren hacer profesión de actores escénicos." Una de esas partidas dice así: "Dos maestros de música, los mismos de la orchestra, con obligación también de enseñar música a los actores y actrices y a los que aspiren a serlo, en ciertos días de la semana, con la gratificación sobre el sueldo que les pertenece, y queda ya incluida en la partida de orchestra, de 8.000 reales para cada uno." Añadiremos que al maestro de declamación se le asignaban 24.000 reales, al de esgrima 4.400 y al de baile 8.000, teniendo este último "obligación de ensayar las danzas que ocurran para la escena y dar lecciones a los actores y actrices en ciertos días de la semana". Bajo el epígrafe "De la policía de los teatros" se contiene un párrafo cuyo texto es como sigue: "En caso de sacarse a público concurso y oposición algunas de las plazas de maestros, como la de maestro de declamación, música, etc., el juez protector expedirá los edictos convocatorios, presidirá las oposiciones y nombrará al más digno de los aprobados gradualmente por los examinadores, los cuales serán elegidos por el mismo protector, a excepción del director y censor..." Otro párrafo del mismo capítulo, titulado "Maestros de música", alude a las tareas de ellos en relación con la composición de tonadillas (aunque esta palabra no aparece mencionada), al decir, textual-

mente: "Las obligaciones de estos maestros serán: dirigir y gobernar la orquesta, poner en música las letrillas y demás piezas que se hubieren de cantar en el teatro, y tener dos o tres días de enseñanza en el teatro cada semana, recibiendo en ella no solamente a los actores y actrices, sino también a sus hijos y demás jóvenes que se inclinen al teatro. El director celará el cumplimiento exacto de estos maestros."

Designado Leandro Fernández de Moratín para el empleo de corrector de piezas teatrales antiguas, según comunicación de 14 de enero de 1800, se le asignaron simultáneamente las facultades y obligaciones del censor de teatros propuesto en el plan presentado en 1797 por don Santos Diez González y aprobado por la Superioridad hacia fines de 1799, declarándose explícitamente que Moratín "debe examinar todas las piezas nuevas de representación y música que se presenten a la Dirección, aprobarlas o desecharlas, según le parezca, acordar con los autores las correcciones que en algunas deban hacerse..." Esas piezas de música eran las tonadillas, aunque tampoco aquí se mencionase el referido género teatral, que ya en decadencia, era víctima de una crisis cada vez más honda y a la sazón incurable, a causa de su italianización progresiva.

Pág. 237 del vol. I. Agregar antes del último párrafo:

Las demostraciones documentales mencionadas más arriba comprueban que, tanto Pedrell como Mitjana, se dejaron llevar de patrióticos entusiasmos inspirados en buenos deseos, mas no en realidades inequívocas, al decir el primero —y al decirlo "plenamente convencido", como lo declara textualmente— que la tonadilla es un simpático grito de indigenismo contra el extranjerismo de la ópera o contra el italianismo de la música; y al proclamar el segundo que la tonadilla es una ardiente protesta contra los sopranistas italianos, y que, no obstante constituir una manifestación secundaria, había podido desarrollarse muy felizmente, porque siempre conservó encendido el fuego sagrado del arte nacional.

Pág. 243 del volumen I. Agréguese como conclusión del tercer párrafo:

El libro *Visita de atención al Teatro Barcelonés y a sus empresarios*, por Gil Gaca, "académico fervido-filo-dramaturgo, etc." (obra de 210 páginas impresa en Barcelona el año 1816), dice que a la sazón la tonadilla había muerto ya en todos los teatros de España, añadiendo con referencia al de Barcelona que se hicieron algunas para cultivar el género jocoso, por lo que aquel año se habían contratado a dos cantadoras andaluzas; ahora bien, como la tonadilla estaba muerta, y "además debía alternar con la encantadora música

de las óperas, no era fácil que lograsen entusiasmar al público los últimos ecos de la antigua música española.” (Datos recogidos en F. Virella (Cassañes).)

Pág. 244 del vol. I. Agregar como continuación del segundo párrafo:

No será inoportuno señalar una pasajera reciprocidad de influjos internacionales; pues si bien es verdad que cada vez se hacía sentir en Madrid con más fuerza una “rossinización” irrefrenable, también es cierto que el propio Rossini se documentó con música tonadillesca —que le hicieron oír Manuel García, el famoso ex tonadillero, e Isabel Colbrán, la cantante madrileña con quien el operista famoso contrajo nupcias— para escribir *Il barbiere di Siviglia*. Sobre esto, así como sobre algunos aspectos españoles de tan famosa producción, informa Rafael Mitjana en su contribución a la Historia de la Música dirigida por Lavignac.

Pág. 248 del vol. I. Añadir con referencia *doña Toribia y don Celcdonio*:

No databa de entonces, sino de unos cuarenta años atrás, la tonadilla a que nos venimos refiriendo, y que estaba destinada a sufrir diversas modificaciones, para reflejar modas o circunstancias imperantes en cada ocasión. La compuso don Pablo Esteve en 1785, con el título *Los hidalgos*, para ser interpretada por dos personajes, según declara el inventario suscripto por el “autor” Manuel Martínez en 1787. En el tercer decenio del siglo XIX la vemos con títulos amplificados y variables, entre ellos el antes mencionado y aquel que en un guión musical dice *Los hidalgos de Medellín o don Celcdonio y doña Toribia*. En una de estas transformaciones, lo que había sido tonadilla a dúo se convierte en tonadilla a tres, introduciendo la nueva versión aquella célebre tirana del Trípoli, que también habría de figurar, hacia 1830, en otra tonadilla de Laserna, modificada y ensanchada por obra de Carnicer, y conocida en esta nueva presentación por el título *Los maestros de la Raboso o Tonadilla del Trípoli*. Aquella misma tonadilla de Esteve volvió a cantarse en 1840, mas ya no a dúo ni a tres, sino a cuatro, como diremos bien pronto. Inclúyese también esta misma tirana en una versión de la tonadilla *El presidiario*, de Moral, que fué impresa el año 1839.

Pág. 253 del vol. I. Añadir, con referencia a la obra teatral *Jeroma la Castañera*, con música de Soriano Fuertes:

Además de Matilde Díez tomaron parte en la representación Mariano Fernández (el autor del libreto), Sobrado, García y el coro.

Al anunciarse dicha obra, decía el cartel: "El autor de esta tonadilla la presenta al público sensato e indulgente de la capital, sin otras pretensiones que las de despertar el gusto por nuestras antiguas tonadas que con tanta verdad retratan las costumbres populares españolas." (Dato recogido en los manuscritos de Barbieri.) Dando cuenta de esta producción el mismo Soriano Fuertes en su *Historia de la Música española*, dice que recorrió en menos de dos años todos los teatros de España; pero en esta *Historia* su autor no la califica de "tonadilla" ni de "zarzuela", sino de "pequeña pieza lírico-dramática".

Pág. 259 del vol. I. Continuar el párrafo dedicado a *El loro y la lechusa*:

En la misma Biblioteca existe la tonadilla a tres, de los maestros Chueca y Valverde, titulada *La venta del pillo*.

Pág. 266 del vol. I. Agregar después del primer párrafo:

La prócer mansión de los Albas, que tanto se distinguía por sus aficiones musicales en la segunda mitad del siglo XVIII, no desdeñó la tonadilla, ni mucho menos. En el inventario de los bienes legados por el XII Duque de Alba a su fallecimiento, figuran obras de Vivaldi, Corelli, Bach, Telemann, Stamitz, Grétry, etc., con las que había enriquecido su biblioteca musical, y además tres zarzuelas, así como dos tonadillas cuyos autores respectivos fueron Palomino y Rosales. Su nieta doña María Teresa Cayetana, la duquesa retratada por Goya, cantó numerosas tonadillas en su morada de la calle del Barquillo. Para ella compuso don Blas de Laserna la letra y música de la obra conocida con el nombre *Tonadilla de la Duquesa de Alba*, cuyos primeros versos dicen: "Si para cantar tonadas — bastase con la afición", cuyo manuscrito figura en la Biblioteca Municipal entre las tonadillas sin título de aquel compositor, lo cual demuestra que esta obra se llevó también a los teatros públicos. La Duquesa correspondió a tal atención sacando de pila, en 24 de junio de 1781, a un hijo del músico, llamado Juan Paulino, representándola en tal acto doña María Melcón, perteneciente a la dependencia de la casa ducal. También cantó la tonadilla *Los misántropos*, de Laserna, y tomó parte en la representación de otra para varios interlocutores, escrita por don Tomás de Iriarte, con el título *El misántropo*. Hizo la Duquesa en esta última obra el papel de pastora, y de la interpretación que dió nos suministra datos la *Oda a Celmira* de Arriaza, entre cuyos versos figuraban los siguientes:

Hiciste las delicias
del concurso lucido

siendo tu casa templo del buen gusto;
 ganaste las albricias
 del autor ofendido
 que vió dar a su pieza el precio justo;
 y el censor más adusto,
 participando el pasmo,
 tus gracias aplaudió con entusiasmo.

También las tonadillas ocupaban las estanterías de las bibliotecas aristocráticas. De ello nos suministra un ejemplo fehaciente la mansión del Conde de Oñate, cuyos fondos se dispersaron al repartirse la herencia del poseedor de aquel título por la época de Carlos III, y muchos de los cuales se hallan hoy en posesión del Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid. En numerosos volúmenes, con encuadernación de pergamino, se registraron ahí los índices de libros, folletos y hojas sueltas a la sazón existentes en aquel hogar. Uno de esos volúmenes lleva el siguiente título: "Índice de Follas, Tragedias, Fiestas teatrales, Varia representante (*sic*, en el sentido de "Producciones diversas destinadas a la representación teatral"), Villancicos, Tonadillas, Oratorios y contenidas en las letras puestas en las cintas. Madrid, 1 de julio de 1771." Cintas de diversos colores, pegadas al margen, servían para señalar el comienzo de cada uno de esos géneros literarios, y las obras se citaron indicando el lugar que ocupaban en las estanterías.

Las tonadillas registradas en dicho volumen son 17. Unas dan el título; otras declaran el texto del verso inaugural, algunas sólo citan al compositor; varias manifiestan el nombre de los intérpretes, al cual en ciertos casos se añadieron circunstancias autobiográficas de éstos o la índole de papeles que habían de desempeñar; no falta el dato del lugar donde fué representada alguna de esas obras menores cuando tuvo por marco la casa de un Embajador extranjero en vez del colisco público, La mención cronológica, por lo común ausente, rebasa en ciertas obras el año estampado en la portada, por haberse incorporado con posterioridad los correspondientes libretos a la biblioteca conda. Ciérrase la relación con la cita del "Primer intermedio para la Residencia de tonadillas".

Las obras tonadillescas inventariadas allí son las siguientes:

Tonadillas que se cantaron en el auto *Lo que va del hombre a Dios* (Compañía de Juan Angel, 29 de mayo de 1761.)

Tonadilla del cuento que empieza "Mosqueteros del alma".

Tonadilla, parte segunda de El Sacristán y los Payos.

Tonadilla a solo la Mariana.

Tonadilla a dúo de los pastores.

Tonadilla a tres del Herrador.

Tonadilla del ama, criada y pobre del hospicio.

Tonadilla de la despedida de la Lavenana.

Tonadilla del Corregidor de Antequera.

Tonadilla de don Pablo Esteve, músico.

Tonadilla del soldado y la patrona.

Tonadilla a dúo Mariana arriero manchego y Coronado de ermitaño hipócrita.

Tonadilla segunda parte del Alamito.

Tonadilla del salto de la cuerda.

Tonadilla de La Maja, 1775.

Tonadilla de El abate hablador, 1775.

Tonadilla del Cazador, con que concluye la fiesta del Embajador de Francia. (Esta obra se halla hoy impresa en aquel Instituto.)

Pág. 275. Añadir antes de los asteriscos:

En Barcelona la tonadilla gozó de cierta independencia con relación al repertorio madrileño, como lo demuestran los libretos impresos de estas obras menores que han llegado a mi conocimiento, y algunos de los cuales he logrado adquirir recientemente. Todos ellos llevaron música de Valledor, como maestro compositor adscrito a aquel teatro. La tonadilla escrita para María Manuela Lavenant y la titulada *La plaza del Palacio de Barcelona* datan de 1774. Las tituladas *El eclipse* y *La italiana y el español* (esta última utilizando con variaciones el texto literario de *El majo y la italiana fingida*, según se dice en otro lugar de esta obra) datan de 1776. Refiere don Alfonso Par, en su estudio sobre las representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII (*Boletín de la Real Academia Española*, 1929), que en los libros de la Empresa del referido teatro, figuran casi siempre las denominaciones “sainete y tonadilla” tras la comedia, y “volatines y baile” tras la ópera, desde abril de 1783 hasta marzo de 1785. Por otra parte, F. Virella Cassañes, en su libro *La Ópera en Barcelona*, reproduce un anuncio teatral de 2 de diciembre de 1805, donde se manifiesta que el primer bufo, Francisco Lombardi, cantaría una tonadilla nueva en el beneficio de la primera bufa del teatro barcelonés, Camila Guidi Vannini, con la particularidad de que dicha función contenía un verdadero putipurr, pues comenzaba con una comedia nueva en un acto, y tras ella seguirían, sucesivamente, la tonadilla de referencia, un “cuarteto nuevo” a cargo de “los bailarines de medio carácter”, y una ópera nueva en dos actos, titulada *Debora y Sisa*, con música del “célebre señor maestro Guglielmi, la que intermediarán los Grotescos con una nueva y divertida pantomima de la composición del señor Evangelista Fiorelli”, añadiéndose que “dicha ópera será acompañada de coros, música militar y exornada con sus correspondientes decoraciones, un vistoso carro de triunfo tirado por cuatro

caballos, y acompañamiento de guerreros a caballo y a pie, que ejecutarán un combate". Muy pocos meses después, se anunció una temporada que empezaría en el teatro de Barcelona el 6 de abril de 1806, y concluiría el último de septiembre del mismo año. Allí había una compañía española, dirigida por Comella, entre cuyas partes se contó con algunos artistas "para cantar tonadillas", y además una compañía de ópera y otra de baile. Se ve por estos datos que el género tonadillesco, no obstante su decrepitud, aún alternaba a la sazón dignamente con obras que entonces ocupaban alta jerarquía o gozaban de elevadísima consideración entre el mundo filarmónico.

Varios libretos y guiones musicales de tonadillas dicen que las respectivas obras se cantaron en provincias. Así, por ejemplo, el manuscrito que la Biblioteca Municipal conserva de cierta producción de Rosales, manifiesta en su portada: "*El juego del burro* para la señora doña Francisca Martínez mi Señora Graciosa en Granada, 1771." También se difundieron las tonadillas por nuestras islas adyacentes, como es natural, testimoniándolo el manuscrito de la titulada *La solitaria*, donde se consigna que dicha producción fué cantada por Pepa Velasco en Mallorca el año 1802.

Pág. 280 del vol. I. Antes del último párrafo intercalar el siguiente:

Entre los manuscritos musicales de la Biblioteca Municipal se encuentra el de la tonadilla general *El tahonero y la sobrina* (Esteve), cuya portada contiene la siguiente mención cronológica: "Copiada por S. C. Año de 1820."

De la tonadilla *El presidario* (Moral), existe una edición impresa en Barcelona el año 1839, cuya portada expone: "Va añadido el (Caballito) de Cádiz", e incluye, en efecto, la letra del popularísimo "polo del Contrabandista", de Carcía, así como también, por añadidura, la "tirana del Trípoli", como se dice con más detalles en otro lugar de la presente obra.

Entre las tonadillas que vivieron durante larguísimo tiempo resalta *La venida del soldado* (Laserna), atestiguándolo así don Emilio Arrieta en su discurso de inauguración del curso escolar 1874-75 del Conservatorio de Música, al decir que la Sociedad de profesores de orquesta y la Sociedad de cuartetos, con una plausible actividad, habían desplegado entre nosotros la música clásica, hasta tal punto, que ya el vulgo de los aficionados tarareaba a la sazón motivos de la sinfonía pastoral o de la de do menor de Bethoven, como en otros tiempos solía recordar, por ejemplo, la canción aflictiva del *Triste Chactas* o la alegre tonadilla de *La venida del soldado*. De esta producción existen hoy en la Biblioteca Municipal el libreto (copia de mediados del siglo XIX, con censura y aprobación del

año 1850) y el guión de voz y bajo (copia posterior a la de la época que se compuso, la cual contiene esta nota en la portada: "Compuesta para la célebre Lorenza Correa.")

Pág. 99 del vol. II. Agregar al final del tercer párrafo:

Y en *Lo que puede la aprensión* (Moral, 1790) fué preciso decir, "cuanto botarate" en sustitución de "cuanto burro abate", al describirse lo que cierto individuo había visto en el infierno mientras dormía y soñaba.

Pág. 382 del vol. II. Agregar al párrafo que termina en la línea 24:

Unas, como *la Granadina y la Caramba*, se destacaban dando vida a la música popular; mientras otras, como *la Mayora* y Lorenza Correa, prodigaban finuras y primores propios de operistas italianas. Y tanto más se acentuó esta última nota en detrimento de la primera, a medida que el desarrollo tonadillesco iba eliminando los elementos populares con que se había nutrido preferentemente en los primeros años para sustituirlos por otros, de buen tono, que imprimieron a ese género lírico una "burguesización" en lo literario, y una "italianización" en lo musical, ambas igualmente nocivas y culpables de una decadencia inevitable. Con respecto a *la Caramba*, en particular, puede verse el libro que le ha dedicado don Emilio Cotarelo y Mori. Según ciertos eruditos a la violeta la referida cantante tomó este nombre del que se daba a cierto peinado por entonces en boga; pero la *caramba* no era un peinado, sino un lazo, al cual, por cierto, dedicó el autor de *Los cruditos a la violeta* unas líneas en sus *Anales de cinco días...* He aquí, en efecto, las palabras de Cadalso: "Esto de las cronologías no es para mí, ni para otros que se meten a cronologistas, y de cualquiera cosa hacen época, como de la tarde que la primera vez salió a luz el gran lazo llamado *caramba*, en honor de su inventora, llevando las atenciones de todos los atentos."

Pág. 384 del vol. II. Como final del capítulo habrá de incluirse el siguiente párrafo:

"No eran esos los únicos abusos que solían cometer los individuos de la orquesta. De otro, en relación con el "ramo del alumbrado", daba cuenta el censor don Santos Díez González en la primavera de 1797, al trazar la *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid...* que fué aprobado el 29 de noviembre de 1799 (verlo íntegro, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, julio 1929), donde, bajo el epígrafe "orquesta", figura la siguiente partida de gastos: "Cera diaria que se da a cada músico sin volver los residuos, 9.588 reales anuales", y donde, algu-

nas páginas después, se había declarado textualmente: "En ninguna orquesta de otros teatros hay el abuso que en las de Madrid tocante a la cera que se gasta en su alumbrado: a cada músico se le entrega una vela, y a excepción de cuatro o cinco que se sirven para el alumbrado, se guardan y llevan para sí las restantes, y recogen igualmente los residuos de las que han ardido: y si después de concluida una función se sigue algún ensayo de música, piden nuevas velas de cera que ellos se guardan enteras y se sirven de los residuos de las primeras. De lo cual resulta en los dos teatros un gasto anual de cera para las orquestas de más de veinte mil reales..., pudiendo bastar la cantidad de ocho mil, recogiendo los residuos, como se hace en todos los teatros, y usando de más economía, con cuyo arbitrio quedará a beneficio de la masa común el ahorro de doce mil reales poco más o menos."

Pág. 407 del vol. II. Añadir después del último párrafo:

La influencia de la música erudita alemana, especialmente la de Haydn, o Hayden, como se decía entre nosotros a la sazón, fué de cierta importancia. Baste recordar, en efecto, que, al organizarse en el Príncipe, en 1786, una serie de "funciones de música" vocal-instrumental durante la cuaresma —a la cual, en los años sucesivos, habrían de seguir otras series más, con intervención del elemento extranjero, una vez entronizada en los Caños la ópera italiana— la "orquesta" tocó para empezar, así como en algunos intermedios, "sinfonías" o piezas instrumentales de Haydn. Y este espíritu musical se manifiesta a veces en las producciones tonadillescas de Laserna, Ferandiere, Moral y Bustos, entre otros.

SECCION SEGUNDA

ACLARACIONES, RECTIFICACIONES Y ERRATAS.

En la pág. 129 del vol. I dicese con referencia a *La italiana in Londra*, que se cantó "con letra española" Debe leerse que se cantó "con letra española, si nos fiamos de Carmena y Millán, que así lo expuso, inducido a error, sin duda, por el libreto impreso, cuya portada dice: "*Ópera que ha de recitar la compañía de Eusebio Ribera...*" Debieron de declamarse en idioma castellano, como si fueran parlantes, los recitados de la obra original; pero las arias y demás piezas se interpretaron en italiano, como lo atestigua la siguiente crítica del *Memorial Literario*, reproducida por Cotarelo y Mori: "Esta ópera, cantada por cómicos españoles, se vió con mucho gusto, por el primor con que la ejecutaban, sin embargo de ser lengua extra-

ña; y tanta más admiración causaban cuanto mayor adelantamiento advertían haber conseguido los que habían hecho sus pruebas en *La Frascatana* y *Los visionarios*. Carmena menciona en el reparto de *La italiana in Londra* a la Tordesillas, la Pulpillo, la Ribera, García Parra, Briñoli y Ordóñez.

Pág. 243 del vol. I. La línea 11 debe decir: En 1816 se publica una nueva edición de la *Colección de seguidillas, tiranas y polos*.

Pág. 264 del vol. I. En la línea 11 sustitúyanse las palabras “numerosas tonadillas” por “cerca de medio millar de tonadillas”.

Pág. 329 del vol. I. En las líneas 20 y 21 suprimanse las palabras “por ejemplo”; añadimos “Laporta” donde sólo se leía “Vicente”.

Pág. 330 del vol. I. En las líneas 30 y 31 táchase el apellido Laporta y póngase en su lugar (*sic*).

Pág. 369 del vol. I. La línea 7 debe comenzar con las palabras “Ese total incluye en cada caso”.

Pág. 68 del 2.º vol. La noticia referente a la tonadilla *Una criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya* debe concluir con la frase “como aparece clasificada por su mismo autor”.

Pág. 108 del 2.º vol. El primer párrafo debe finalizar con las siguientes palabras, que se omitieron: “sin contar algunos otros.”

Pág. 246 del 2.º vol. La línea 22 debe recibir una interpolación, quedando redactada así: “Ello explica la semejanza de los versos últimamente citados con los de *La función del lugar* mencionados en la pág. 231. Y ello justifica que —en estos y otros casos— “lo cantado por una actriz pudiera ser repetido por...”.

Pág. 281 del 2.º vol. Línea 20. Léase “*Cánones a tres y a cuatro voces*.”

Añadir a la línea 36 de la pág. 370 del vol. II el siguiente juicio: “A esto alude Carmena y Millán cuando habla incidentalmente de las comedias con música y las tonadillas burlescas y dice: “No sólo los dramas armónicos y las zarzuelas, sino hasta las tonadillas, presentaban dificultades de ejecución imposibles de vencer sin un perfecto conocimiento del arte de cantar.”

Pág. 371 del 2.º vol. Líneas 14 a 17. En vez de lo impreso léase: “...al cantar con letra ya italiana, ya española, diversas óperas extranjeras, a la sazón famosas, entre las cuales se hallaban la *serca padrona* —no la primitiva de Pergolesi, sino la de Paisiello— y *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, de José Scarlatti, con adaptación y adiciones de Estève. Acerca de aquella obra y de la introducción declamada que la precedió, al representarse en 1786 por la Compañía de Ribera, he dado noticias en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (octubre, 1925), manifestando ahí que la obra se cantó en italiano, según se colige por

el libreto manuscrito que conservaba la Biblioteca Municipal, aunque Carmena y Millán afirma que se cantó con letra española.

Pág. 394 del 2.º vol. línea 32. Léase: "...establecer entre el valor estético de..."

Pág. 396 del 2.º vol. Añadir como conclusión del primer párrafo: "y su entusiasmo por ese estilo musical extranjero le hacía ver la situación teatral con los más optimistas colores."

Pág. 396, del 2.º vol. Añadir como conclusión del segundo párrafo: "aunque todos o casi todos los demás eran italianos".

Pág. 416 del 2.º vol. Añadir como continuación de la línea 25: En ocasiones el ritornelo reproducía íntegramente el contenido del primer número vocal, tocando la orquesta lo que después habría de repartirse entre ella y los actores".

Pág. 424 del 2.º vol. Al párrafo que principia "Queda indicado" agregarle como conclusión lo siguiente: "A veces las seguidillas daban título a toda la tonada, como sucede con la *Tonadilla de las Seguidillas del Apasionado* (Valledor, 1768), pues así es como se designa en algunas partichelas la producción que en otras partichelas se denominaba *Salgo a cantaros*."

Pág. 461 del 2.º vol. línea 32. Léase: "que se partía simultánea o sucesivamente con cierta libertad."

Pág. 479 del 2.º vol. Léase en las dos últimas líneas: "...como se ha visto ya con el ejemplo..."

Pág. 512 del 2.º vol. Léase en la línea 27: "quedó alterada poco antes o iba a serlo poco después".

Pág. 525 del 2.º vol.; líneas 23 y 25. No debe leerse *Los segadores*, sino *Las segadoras*. La nota entre paréntesis que dice "(Castel, S. a.)" debe figurar después de la segunda mención de este título, y no como allí después de la primera. Para completar los datos que suministra el correspondiente manuscrito musical, añadiremos que *Las segadoras* es una "zarzuela burlesca", con letra de don Ramón de la Cruz y música de don Antonio Rodríguez de Hita, escrita "para representarse por las compañías de esta Villa en el Coliseo del Príncipe las noches de verano de este año de 1768", como dice el libreto impreso a la sazón.

* * *

No habiendo puesto al segundo tomo la correspondiente fe de erratas, y habiéndose deslizado algunos errores tipográficos casi inevitables en obras de tanta extensión como la presente, recogéremos aquí los que dejaron de salvarse en dicho volumen.

Página:	Línea:	Dice:	Debe decir:
12	23	<i>melólogo</i>	<i>monólogo</i>
55	16	seguidillas	seguidillitas
65	28	poner alguno	poner título alguno
97	30	No quiero las cosas	no quiero cosas
139	32	1.º	1.ª
139	33	2.º	2.ª
202	22	cazón	calzón
211	9	Nicolás	Nicolasa.
252	8	abates	batanes
264	6	"seguidilla"	"seguidillita"
266	34	Deste	desde
282	30	chulapada	chulada
297	28	esguachará	esguacharará
311	30	<i>rapavotorum</i>	<i>raptevelorum</i>
320	31	¡Iza la amaina!	¡Izala; amaina!
326	22	<i>fa</i>	<i>ja</i>
328	31	los cuales aparecen	los cuales quedaron
343	31	tonadillas	seguidillas
390	1	valle	puente
418	35	resultan	resaltan
422	8	nas tan solo	nas nuestras tan solo

Además hay que corregir algunos versos en la forma que aquí se indica:

Los tres versos finales de *La escuela de Garrido*, en la página 223, deben colocarse en este orden:

¡Ay, lilí, lilá!
 "Nemo negare potest
 quod ad naturam".

Los dos versos finales de *El francés, el italiano y los majos*, en la página 238, deben alterar el orden en que figuran.

Las seguidillas de *El por qué de muchas cosas*, en la página 257, deben decir así:

Para acabar, señores,
 esta tonada,
 cantaros ahora quiero
 una tirana.

Las seguidillas de *La paya preferida*, en la página 274, comienzan diciendo:

La aparente inocencia
 de los lugares.

El primer verso de la estrofa que en la página 318 comienza diciendo "Melejo mío, — yo querer a ti", debe decir "Madam, madam".

SECCION TERCERA

JUICIOS EMITIDOS ACERCA DE LA PRESENTE OBRA.

Tan numerosas como benévolas vienen siendo las opiniones formuladas públicamente acerca de *La Tonadilla escénica*, aunque, por hallarse esta obra en curso de publicación, sólo alcanzan cuando más a los dos anteriores volúmenes; habiendo expuesto esos juicios prestigiosas personalidades literarias y musicológicas, no sólo en nuestro país, sino fuera de él.

A continuación extractaremos algunas de estas críticas, para atender los reiterados consejos de quienes juzgan indispensable proceder así, pues con ello se patentizarán los desinteresados fervores que inspira hoy por doquier una típica y añeja manifestación de la lírica musical española. Según esas mismas personas, no debe omitirse esta faceta en una obra cuyas páginas han recogido celosamente todo cuanto llegó a nuestro conocimiento en relación con la materia, sobre todo al considerar que si ciertos asuntos parecían ofrecer tan sólo el valor de lo circunstancial o efímero, por rendir culto a pasajeras actualidades, más tarde rebasaron los estrechos límites de ese interés transitorio, entrando entonces en la zona histórica. Han reforzado esos consejeros su punto de vista al exponer que, como *La Tonadilla escénica* no está compuesta engarzando varios artículos periodísticos de efímera boga o de mera divulgación para salvarlos en lo posible de un veloz olvido o para difundir en lengua castellana lo que otros autores habían dicho ya con mayor exactitud y hondura en idiomas extranjeros, sino que tiene una finalidad histórica plenamente constructiva, conviene albergar aquí los juicios que su lectura sugirió al mundo musicológico e intelectual, para que en el porvenir pueda saberse de qué modo accionaron o reaccionaron los eruditos tanto nacionales como extranjeros, al hallarse ante la materia desarrollada en estos volúmenes. No deja de ser gratísimo para el autor de esta obra —declarémoslo de paso con franca lealtad— advertir el general aplauso concedido al fruto de sus labores, produciéndole profunda satisfacción el ver cuán firmemente se celebra que hubiese un investigador literario-musical resuelto a destacar la importancia histórico-artística de la tonadilla escénica, y cuán entusiastamente se aplaude a la Real Academia Española por haber

patrocinado dicha obra, dispensándole el estimabilísimo honor de incluirla en las publicaciones de tan docta Casa.

La sola noticia de que se hallaban muy avanzadas estas investigaciones inspiró laudatorias esperanzas, como lo atestigua el siguiente párrafo de un trabajo escrito por el director del Departamento musical de la Biblioteca de Cataluña, mosén Higinio Anglés, y publicado en *Estudis Universitaris Catalans*, cuya versión castellana dice así: "Jose Subirá se ha lanzado a la catalogación y estudio de la Tonadilla española del siglo XVIII. El estudio que ha hecho tiene gran valor y su publicación será una revelación sobre los secretos de la música española de los siglos XVII y XVIII. Es el mismo Subirá quien, con su magnífico volumen *La Música en la Casa de Alba*, pasmaba a los musicólogos por la riqueza de materiales que presentaba y por el estudio de la historia de la música de aquellos siglos en España."

* * *

He aquí, ahora, extractados, algunos de esos juicios:

En la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* ha dicho el bibliotecario del Conservatorio, don Julio Gómez: "...El estudio continuado y profundo ha hecho de Subirá un tipo que se acerca mucho a lo que debe ser el perfecto crítico histórico del arte. Fué compositor, y sus primeros pasos en la producción de obras musicales anunciaban una personalidad muy interesante, que hubiera podido obtener grandes éxitos. No ha seguido esa senda áspera y azarosa, pero los conocimientos adquiridos en el esfuerzo creador, que no se sustituyen con nada, le han disciplinado el juicio notablemente, y el iconoclasta de antaño se ha hecho el crítico respetuoso y templado de hoy, paciente y amoroso investigador de bellezas... De las obras musicológicas publicadas hasta hoy por José Subirá es la presente la más importante. Y además este tomo, puramente histórico, ingente cúmulo de noticias que llegan a agotar la materia peritonadillesca, no es sino anuncio de lo que ha de ser la obra completa... Nadie, desde hoy en adelante, podrá prescindir de su obra si quiere conocer completamente el teatro de la descendencia. La excelencia de lo realizado le obliga a mucho en lo futuro. Nadie como él está capacitado para la labor crítica que ahora ha de hacer. Con impaciencia la esperamos, mientras aplaudimos las primicias valiosas que tanto nos han deleitado e instruído."

En la revista *Atlántico*, de Madrid, ha dicho don César M. Arconada: "Uno de los valores que yo admiro en José Subirá es su propia existencia. No es frecuente que en países como el nuestro, que se entregan con facilidad a la impresión y al escorzo, se produz-

can hombres de vigor y de método capaces de llevar a cabo empresas esforzadas... Subirá es un hombre que presta un gran servicio a la potencialidad musical de España. Por dos conceptos: uno como representación —figurativo—, por dar a nuestra música esa solidez de la historia, de la erudición; y otro, por el valor —auténtico— que tienen sus trabajos... Pocos hombres hay como él: más pacientes, más entusiastas, más constantes. Lentamente, en horas de ocios, él ha ido estudiando los enormes materiales de tonadillas que poseen los fondos de la Biblioteca Nacional y la Municipal. Es una obra titánica, ante la cual otros —menos entusiastas de sus devociones— hubiesen fracasado... Estos dos tomos están hechos con un método riguroso de estructura y de análisis. Gracias a esto, desde hoy es posible saber, con una cantidad asombrosa de detalles, la particularidad literaria, musical e histórica de la tonadilla, género popular y curioso, cuyo estudio había sido esbozado por todos los musicólogos, pero sin que nadie llegase a la amplitud y profundidad que José Subirá emplea ante esta obra... El tercer volumen estará compuesto con textos literarios y musicales de tonadillas. Será un buen complemento al concienzudo trabajo de los dos tomos anteriores. Pero, aparte de ello, Subirá debería editar esos trozos de tonadillas armonizadas por él mismo. Tienen el valor de la selección, circunstancia indispensable en este género. Y el público musical podría comprobar con su lectura que en las tonadillas había trozos de música —canciones, danzas, minués— que podrían compararse con la música de los más famosos compositores de la época.”

En *Revista de Filología Española* ha dicho don Eduardo M. Terner: “Especializado el señor Subirá en la investigación histórica del arte musical español de los siglos XVII y XVIII, ha podido adquirir profundo conocimiento de la extensa y en su mayor parte inédita documentación que de esas épocas guardan nuestros archivos. A su primer trabajo de esta especie, que con el título *La música en la Casa de Alba* apareció en 1927, sigue ahora éste sobre la tonadilla escénica, obra de gran empeño, y cuya realización, a juzgar por el volumen aparecido, será llevada a cabo de manera altamente satisfactoria para cuantos se interesen por nuestra cultura artística.”

En la revista musical *Ritmo*, de Madrid, ha dicho don Rogelio Villar: “...José Subirá, con severo método, con la solidez del investigador serio, propia de todo trabajo histórico-científico digno de ser realizado a conciencia, ajeno a toda superficialidad, está realizando una obra meritoria...” Añade que esta obra está publicada “por la Real Academia Española, estímulo y honor bien merecido, compensador de la titánica e intensa labor que el erudito e in-

teligente musicólogo realiza con aplauso unánime, lo mismo en España que en el extranjero.”

En *Revista Musical Catalana* se ha dicho que esta obra “honra a José Subirá y a nuestra musicología”, y se ha anunciado un extenso estudio cuando la impresión de los tres tomos quede concluida. También le ha dedicado frases no menos elogiosas la revista *Música*, de Barcelona, al señalar la trascendencia que para la musicología española tiene esta producción.

Boletín Musical, de Córdoba, dijo, con referencia al primer tomo, que su autor “ha estudiado con honda atención todos los detalles conducentes a la historia de la tonadilla; con minuciosidad admirable busca los antecedentes, precisa la personalidad y valor de cada compositor... En toda la obra de Subirá aparece la calma y sinceridad para enjuiciar, ecuanimidad que da más valor a la personalidad musical de Misón, Esteve, Laserna, Guerrero y otros felices cultivadores de la tonadilla”..., y termina otorgando “con gran satisfacción a José Subirá el título de feliz cultivador de esta orientación musical, esperando que el camino andado por él sirva de eficaz estímulo para poder contar en la España musical con afortunados continuadores”. Y concluyó su comentario al segundo volumen con el deseo de que lleguen días tan felices que “el leer la obra de José Subirá sea el mejor homenaje que podríamos rendir a quien, como él, tanto ha hecho por el esplendor y divulgación de nuestra historia musical de los siglos XVII y XVIII”.

Comentando don Angel María Castell, en el diario madrileño *A B C*, la aparición del segundo volumen, subrayó la importancia de la investigación emprendida, así como la pericia y autoridad de la persona que la llevó a cabo para salvar del olvido “ese montón de oro lírico, ignorado por quienes atribuyen a la tonadilla un carácter de canción y no de obra escénica y representable, con su brillante historial de 2.000 producciones estudiadas y analizadas literaria y musicalmente por Subirá”.

Siete artículos ha dedicado a los dos anteriores volúmenes de esta obra el musicólogo catalán don Vicente María de Gibert en en el diario barcelonés *La Vanguardia*, como encargado ahí de la sección *Vida Musical*. Acerca del primero expuso, entre otras cosas, las siguientes:

“No he de presentar a mis lectores la personalidad de José Subirá, ese simpatiquísimo varón de múltiples e incansables actividades musicológicas y de otros órdenes. Tuve ocasión de saludarle cordialmente en estas columnas hará poco más de un año, con motivo de la aparición del magnífico volumen *La Música en la Casa de Alba*, del cual me ocupé extensamente, como merecía. Hoy he de hablar de otra empresa acometida por Subirá, que, si no por

su índole profana, cuando menos por el trabajo, constancia y paciencia que presupone, podría calificarse de benedictina. Que no es obra de fraile decláralo abiertamente el título que ostenta el volumen que tengo a la vista: *La Tonadilla escénica*; pero que es fruto de una labor ímproba no podrá menos de colegirlo el lector de estos artículos, y mucho mejor todavía lo comprenderá si entra en contacto, cual yo deseo, con la obra misma... No se cansará uno de ir espigando por la abundante mies que nos ofrece José Subirá en su primer volumen de *La Tonadilla escénica*. Todo en él es atrayente e instructivo, tanto en el estudio del proceso histórico del género, como en los copiosos apéndices que lo ilustran y complementan.

He aquí algo de lo mucho que el mismo musicólogo catalán escribió con referencia al segundo tomo:

"Este volumen es digno compañero del anterior. Juntamente con aquél y con el tercero que seguirá, supone un trabajo ímprobo de años... La heroicidad silente de tal ahinco y perseverancia tiene ahora su doble recompensa en las facilidades que ha hallado Subirá para la publicación de su estudio, que sólo podría patrocinar una corporación oficial, y el interés que ha despertado entre sus lectores. Porque sus recelos de que la lectura se haga pesada por adolecer el libro de monotonía, no son justificados en modo alguno. El libro, es cierto, no está hecho para el lector que lleva prisa; mas, para el que sabe leer y no está pendiente del minutero de su reloj, no puede haber un momento de fatiga o de tedio; tal es la holgura y donaire con que brujulea Subirá por entre la superabundancia de datos, información y documentos recogidos..."

El catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia don Eduardo López Chavarri, ha dicho en un artículo: "He aquí la obra importante en la que tiempo ha viene trabajando el infatigable José Subirá, escritor, musicólogo, novelista y hombre de una perseverancia digna de toda estimación... Joven, culto, enterado de música y de historia, con ánimo resuelto se lanzó al maremagnum de tonadillas que permanecían cubiertas de polvo en los archivos del Ayuntamiento de Madrid... A otro cualquiera que a Subirá le hubiera impuesto pavor la tarea. A él no; la acometió decidido y su resultado es palmario. Ese admirable primer volumen es el comienzo de la revelación... Trabajo admirable de investigación y de realización que hace de la obra de Subirá cosa precisa para cuando se quiera conocer la historia de nuestro teatro, de nuestra música y de nuestras costumbres."

El historiador y catedrático de la Universidad Central de Madrid don Rafael Altamira ha escrito en *La Nación*, de Buenos Aires, un artículo que señala esta obra como publicación “de excepcional valor histórico y bibliográfico”, añadiendo, textualmente, que es un “estudio hecho sobre la documentación inédita y riquísima de nuestros archivos (singularmente los municipales de Madrid), por don José Subirá, musicógrafo eruditísimo, bien conocido por un libro anterior sobre *La Música en la Casa de Alba*, de que en su día di cuenta a los lectores de *La Nación*. El señor Subirá, que no sólo escribe de música (historia y crítica) sino también de otras materias en que igualmente ha conquistado prestigio en España y en el extranjero, llevaba ya muchos años investigando el tema de la tonadilla, de la que tantas vagas y amenas generalidades se han dicho hasta hoy. El valor de la obra así realizada es tan evidente, que la Academia Española (de la que Subirá no es miembro, ni siquiera correspondiente) acordó publicar los tres volúmenes que requiere la exposición ordenada de la espléndida cosecha recogida por el autor. El volumen primero, único publicado hasta ahora, llena 465 páginas en 4.º mayor, todas ellas de substancia... Con esto llegaremos a conocer íntegra y profundamente uno de los capítulos más curiosos y más típicos de nuestro teatro en el siglo XVIII, centuria que aún reserva muchas novedades a quienes gusten de investigarla seriamente y sin prejuicios contra su riqueza o contra su originalidad muy española”.

El catedrático de la Universidad de los Angeles don Antonio Heras ha dicho en *Hispania* —la Revista de la Asociación de Profesores de España en los Estados Unidos— que la literatura y la vida españolas del siglo XVIII han sido juzgadas tan superficial como equivocadamente, y que los temas relacionados con la misma “despiertan al punto nuestro interés apenas nos lanzamos con los ojos abiertos al campo, casi virgen, de exploraciones” de esa vida y esa literatura. Tras lo cual añade: “José Subirá, con su libro *La Tonadilla escénica*, publicado bajo los auspicios de la Real Academia Española, ha venido a satisfacer no pocas de nuestras curiosidades y a despertar otras muchas sobre ese período. El esfuerzo, la constancia y el entusiasmo con que ha sido compuesta esta obra, que supone labor ininterrumpida de buen número de años, son dignos del mayor elogio... Para el estudio de la vida y de la cultura españolas del siglo XVIII y de los albores del XIX es imprescindible tener a mano la obra cuyo título encabeza estas líneas.”

En *Musicalia* —la mejor, sin duda, de las revistas musicales hispanoamericanas— ha escrito don Antonio Quevedo, con referencia al primer tomo:

“Raras veces se da el caso de un musicógrafo con la cultura li-

teraria e histórica de José Subirá. Esta preparación la mostró cumplidamente en su obra *La Música en la Casa de Alba*, si es que ya, desde que comenzó sus labores musicográficas por el año 1908, no la hubiese revelado. Desde esta época en que Subirá era el más caluroso apologista del wagnerismo, de los prerrafaelistas y de las máximas nietzschianas, ha evolucionado mucho su espíritu y ha captado aún más su cultura. Se aficionó a la investigación, al método analítico, a la búsqueda de primera mano. Cierta día, un encuentro casual le lleva a la Biblioteca Municipal de Madrid: ojea algunas obras, cae en sus manos por venturoso azar la música de un sainete titulado *El Maestro de la música*. Este hecho fortuito ha sido el camino de Damasco para *La Tonadilla escénica*. Desde entonces Subirá dedica sus actividades musicológicas a la tonadilla del siglo XVIII, a investigar sus orígenes, a fijar su concepto, a analizar sus antecedentes, en una palabra, a escribir su historia. Labor formidable que requiere para acometerla toda la paciente minuciosidad crítica de un erudito y la visión global de un artista. Si Subirá tuvo un feliz hallazgo con la tonadilla, la tonadilla no ha sido menos feliz encontrando a Subirá... Puede decirse que el estudio histórico y crítico de la tonadilla ha tenido pioneros de prestigio, y no solamente en España, sino en Francia, Italia, etc. Pero ahora, bruscamente, se abre para este género un nuevo horizonte. No es que se dilate el panorama histórico, que hasta ahora hemos contemplado, aun cuando su extensión se amplía considerablemente, sino que el punto de enfoque se desplaza, y, por tanto, variamos totalmente de perspectiva. Ya el autor, en su folleto *Tonadillas satíricas y picarescas* esbozó como en un croquis este panorama. La primera parte de la obra, que habrá de constar de tres volúmenes, está dedicada solamente al estudio histórico de la tonadilla. Los siete grandes capítulos de que consta investigan sus antecedentes, aparición, crecimiento, madurez y apogeo, decadencia y olvido. ¡Qué itinerario tan lógico, tan bien iluminado! ¡Qué coherente y qué ameno! Andar tan despaciosamente estas largas jornadas, desde mediados del siglo XVIII hasta casi el tercer decenio del siglo XIX, pasando sin fatiga a través de Guerrero. Misón, Esteve, Blas de Laserna, Rosales, Valledor, etc., etc., sólo podría hacerse con este "cicerone" musical... Se lamentaba Pedrell de que la historia de la tonadilla no se hubiese hecho todavía. Esta deuda con el arte escénico español la está pagando Subirá en moneda de oro. Todos los amantes de la música, y aun los que no siéndolo cultiven disciplinas literarias, tienen que agradecer al insigne musicógrafo hispano su generoso desprendimiento de tiempo, paciencia, cultura y arte. En la portada de una tonadilla de Laserna (1783), titulada *La Cómica y la Operista*, hay una pintoresca anotación que dice: "La letra se quedó en casa

de la Joaquina." Por nada del mundo quisiéramos nosotros tener que escribir en la portada de este primer volumen: "Los otros dos se quedaron en el tintero."

En la crítica que la misma revista hace del segundo tomo de esta obra, se recoge el hecho de que esas investigaciones se han llevado a cabo en las dominicales horas de asueto, una vez cumplidos por el autor sus deberes profesionales, ajenos a toda actividad musicológica, añadiéndose que esta afirmación "hace pensar en las proporciones que tomaría la labor investigadora y erudita de Subirá si se invirtieran los términos, es decir, si sus deberes profesionales fuesen las actividades musicológicas y dedicase los domingos a esas cosas abogadescas de consulados y juntas para ampliación de estudios". Con referencia a la morfología literaria se expone que "interesa desde el punto de vista histórico y social", enaltecándose al autor por su "paciencia benedictina para leer tal cantidad de textos, ordenarlos y analizarlos, estudiar sus analogías de forma, de asunto, de rima, etc. Trabajo agotador, capaz de arruinar la sensibilidad de cualquier artista que no tenga vocación manifiesta por las investigaciones eruditas y prolijas. En compensación de esta paciente búsqueda, Subirá entra en su estudio sobre la morfología musical de la Tonadilla en terreno más ameno y en donde su documentación tiene positivo interés artístico."

En *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Revista de la Sociedad Alemana de Musicología) ha escrito el musicólogo hispanista doctor Edgar Istel:

"Subirá, el más activo e infatigable de todos los investigadores musicales españoles, ha concluido una nueva obra en tres volúmenes, editada bajo el patrocinio de la Real Academia Española; el primero ya está impreso. Este volumen abarca un vasto campo, más bien de música folklórica que de música pura, campo que en el extranjero se desconoce completamente y que en la misma España cayó en tan gran olvido después de medio siglo de florecimiento (1751 hasta poco después de 1800), que ha entrado en circulación otro concepto diferente. ¿Qué es una "tonadilla"? Ahora es Subirá quien, por primera vez, corresponde a esta cuestión con toda exactitud. Para comprender mejor esto, diremos que "tonadilla" deriva de la palabra "tono" y representa la forma diminutiva de "tonada", la cual corresponde con bastante proximidad al vocablo italiano "cantata". Según el sentido literal es la tonadilla una especie de pequeña "cantata"; pero bajo tal denominación se constituyó en España un producto que corresponde más bien a la *Comedia dell Arte* y al *Intermezzo*, si bien con un sello tan nacional, que si puede comparársele con estas especies artísticas, de ningún modo igualarse con ellas. Lo característico de esta tonadilla (que incluía hasta doce

números de música y baile) es que permanece ligada al ambiente nacional popular, reflejando con toda fidelidad los hombres y las costumbres de un siglo lleno de color... Puede formarse una idea del inmenso trabajo, tanto espiritual como material, llevado a cabo por Subirá, cuando se sabe que ha necesitado estudiar unas 2.000 obras que dormían inadvertidas hasta ahora en la Biblioteca Municipal de Madrid, y que no están en partitura, sino en partichelas, faltando un orden sistemático; y que, además, ha sacado a la superficie numerosos manuscritos de la Biblioteca Nacional, habiendo realizado toda esa labor fuera de las horas dedicadas a sus deberes profesionales, y casi toda ella aprovechando los domingos. El caudal que ofrece este primer volumen es riquísimo, y parece recompensar por completo todos los esfuerzos realizados, pues por primera vez sale a la luz, de acuerdo con las fuentes, una importante parte de la historia de la música y la cultura españolas. Sólo será posible hacer un juicio completo cuando quede impresa toda la obra (que ya está terminada en manuscrito)... Hablaremos más detenidamente de esta producción cuando sea posible verla en conjunto; pero desde ahora celebramos calurosamente que la Real Academia Española haya dado a la publicidad tan original y sobresaliente obra, con la cual queda demostrado lo seriamente que también se trabaja en España."

En *Revue de Musicologie* (Revista de la Sociedad Francesa de Musicología) ha escrito una extensa reseña el presidente honorario de dicha Sociedad, M. Lionel de la Laurencie. Transcribimos aquí algo de lo que tan prestigiosa autoridad manifestó acerca del primer tomo de *La Tonadilla escénica*:

"He aquí una nueva obra de nuestro sabio colega José Subirá, a quien se deben tantos trabajos notables, entre ellos su magistral libro *La Música en la Casa de Alba* (1927). Esa nueva producción constituye el primer cuadro de un tríptico monumental consagrado al estudio profundo de breves piezas de la música española, que el autor denomina *Tonadillas escénicas*... Es imposible resumir y condensar en una simple reseña la enorme sustancia documental y crítica que contiene este libro. Nuestro colega ha realizado un verdadero trabajo de benedictino; ha recogido y coordinado innumerables informaciones que le permiten no dejar en la sombra ningún punto de la compleja materia que se ha tomado la tarea de aclarar, y la lectura de tal obra no puede por menos de suscitar un sentimiento de profunda admiración. Nosotros nos limitaremos aquí, pues, a trazar las grandes líneas de la misma y a indicar el método seguido por el autor... El plan adoptado tiene una perfecta objetividad histórica. Copiosos apéndices, que ocupan desde la página 283 hasta la 459 del volumen, suministran un elocuente testimonio sobre el poderío de documentación del autor... En cuanto a la

genealogía de la tonadilla escénica, es de muy difícil fijación, y aquí no hay más remedio que aplaudir el método estrictamente objetivo del señor Subirá, que, enemigo de las síntesis prematuras y de los clichés aceptados por los autores sin una comprobación, pasa todas las aserciones anteriores por el tamiz de una crítica acerada y sutil... En el curso de su minucioso estudio sobre la evolución y la decadencia de la tonadilla escénica, el señor Subirá cita una enorme cantidad de ejemplos de estas obritas, consideradas desde el punto de vista literario y del de sus reacciones sobre el público de la época... En uno de sus apéndices da el catálogo de las obras musicales de los principales tonadilleros... También da la lista de intérpretes y, además da un estado cronológico de esas obras. Esto basta para decir el interés y novedad que presenta su magistral libro."

Con referencia al segundo volumen, me escribió el mismo Lionel de Laurencie una carta, fechada el 27 de marzo de 1930, manifestándome que a la sazón trabajaba en ese tomo, y añadiendo, en francés: "Quedo maravillado, tanto por la cantidad enorme de documentos recogidos por usted, como por el arte y método con que ha sacado partido de esa documentación. Esta es una obra sin precedentes, no sólo con relación a la tonadilla propiamente dicha, sino, también con relación a los demás géneros líricos. Agradezco a usted, por tanto, una vez más, que me haya enviado un libro así, que hace época."

En *L'Opera Comique* (revista publicada en París por la Asociación de Amigos de la Opera Cómica) enumera el director de la misma, monsieur Maurice Cauchie, los diversos asuntos que en el segundo volumen "examina minuciosamente el señor Subirá, con una ciencia de gran musicólogo". Y añade: "Cuando se piensa que todas esas innumerables tonadillas están inéditas y que se han conservado con las partes vocales e instrumentales separadas, queda uno confundido, pensando en la inmensidad del trabajo que el señor Subirá ha debido realizar previamente, a fin de poner en partitura un número de tonadillas lo suficientemente grande para poder emprender este magnífico estudio, que sacará del olvido un género encantador." Y en una carta dice el mismo monsieur Cauchie, con referencia al postrer volumen de esta "magnífica obra": "El tercer volumen constituirá un gran acontecimiento musicológico y aun musical, pues con la publicación de 16 tonadillas, sin duda se decidirán los directores de teatro inteligentes a resucitar algunas. Y esto será la gloria de José Subirá."

En *La Revue Musicale* de París ha escrito monsieur Henry Prunières con referencia al primer volumen: "Esta obra, abundantemente documentada, aporta la más preciosa contribución a la histo-

ria del teatro musical español, hasta ahora mal conocido y demasiado descuidado. A excepción de algunos estudios sobre la zarzuela, nada se había publicado aún de esta importancia sobre la ópera cómica española del siglo XVIII, la tonadilla escénica, cuyos orígenes y evolución presentan grandes analogías con los de la ópera cómica francesa. Esas dos formas han recibido en su origen un gran impulso de los *intermezzi* napolitanos; pero éstos se cantaban desde el principio hasta el fin, mientras que la tonadilla y la ópera cómica son comedias o farsas donde los actores cesan de hablar unos momentos para cantar. El primer tomo está consagrado a los orígenes y a la definición de la tonadilla escénica, así como al estudio de su carácter y de su evolución desde el punto de vista literario y teatral. El segundo volumen informará sobre las formas musicales usadas en la tonadilla. Esta bella obra honra sobremanera (textualmente "fait le plus grand honneur") a la joven y ya brillante escuela musicológica española (1)."

* * *

Con más sentimiento que resentimiento, al considerar el inusitado tono del ataque, debo señalar aquí ahora la única opinión que quebrantó la unanimidad de tan benévotos y agradecidos juicios, pues ocultándola me haría reo de censurable parcialidad y de notoria injusticia. Esa opinión, doblemente singular por el fondo y la forma, ha sido formulada en *El Sol* —respetable diario madrileño que se precia de contar con los elementos intelectuales de mayor valía intelectual y ética, a la vez que presume de guardar modales correctos, formas corteses y consideraciones personales en todos los casos— por aquel don Adolfo Salazar cuya curiosa disertación tonadillófoba había visto la luz en *Revista de Occidente*, y queda examinada en otro lugar de este volumen (páginas 137 y siguientes), con la particularidad de que tal comentario fué la respuesta dada a mi primera impugnación en *La Gaceta literaria*. El artículo inaugural de los que me dedicó en *El Sol* este crítico, "reputado por sus brillantes crónicas" (2), tenía dos columnas de prieta prosa, enca-

(1) Cumplido mi deber de comunicar a la Real Academia Española tan lisonjeras opiniones, esa docta Corporación me honró con un oficio que dice textualmente: "La Real Academia Española se enteró con gran satisfacción, en junta celebrada anoche, de los juicios encomiásticos publicados en varios periódicos y revistas, cuyos recortes se sirvió remitir V. S. con atenta carta, fechada a 7 del actual, acerca de su obra *La tonadilla escénica*, editada por esta Corporación, complaciéndose a la vez de haber contribuido a publicar una obra que tan buena acogida tiene en el mundo literario-musical.—Lo que en cumplimiento de honroso deber, comunico a V. S., cuya vida guarde Dios muchos años.—Madrid, 21 de febrero de 1930.—El Secretario, Emilio Cotarelo."

(2) "Mas bien crítico que musicógrafo y reputado por sus brillantes

bezadas con este explosivo rótulo: “¡Sus, y al fichero! o Los eruditos picados. Tonadilla grotesca en un cuadro, con música ratonera.” Quien lea esos artículos vendrá en conocimiento de que, según el señor Salazar, don José Subirá es, entre otras cosas no menos probables, un sabio de fichero de segunda mano; un hombre de pueril cultura, hecha a todo vapor; un fabricante de buñuelos musicológicos; un maestro Ciruela con tejado de vidrio; un prodigador de citaciones falseadas e interpretaciones de mala fe, con las cuales ha inaugurado una nueva era en la crítica periodística española; un perverso divulgador de cierta “frasecilla” inserta en el “borrador” de una conferencia publicada en una prestigiosa revista madrileña; una víctima de obcecaciones patológicas; un individuo soberbio, vanidoso, desleal, visionario, tergiversador, que se caracteriza por su poca conciencia y su menguada caballerosidad, etc. (1). Por-

crónicas”, dice respecto del señor Salazar el libro *L'essor de la musique espagnole au xx^e siècle*, escrito por Henri Collet, laureado con el primer premio en el concurso que sobre ese tema había abierto el Instituto de Estudios Hispánicos de París y editado recientemente por la Casa Max Eschig de aquella capital. Esas palabras pueden verse en el capítulo dedicado a los musicólogos españoles, y en el mismo lugar puede verse citado el nombre de José Subirá, con la enumeración de obras suyas —entre ellas *La tonadilla escénica*—, y citado en primer lugar entre los musicólogos españoles que en la actualidad siguen las huellas de los Barbieri, los Pedrell y los Mitjana. Aprovecho esta oportunidad para expresar públicamente a Mr. Collet mi gratitud por la atención que públicamente me ha dispensado en esa obra. Gratitud que hago extensiva al musicólogo Joaquín Nin, porque en su segundo cuaderno de *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols*, publicado en 1927 por la misma Editorial Max Eschig, escribió en francés esto que aquí traduzco al castellano: “*La Música en la Casa de Alba*, Estudios históricos y biográficos, por nuestro eminente colega y amigo José Subirá, es una obra espléndida que honra, no solamente a su autor, sino a la Casa de Alba y a toda España... En este volumen se encuentran muchos datos inéditos sobre la tonadilla y los tonadilleros... Al mismo tiempo somos muy felices de poder anunciar la próxima publicación de un trabajo de una importancia capital sobre la tonadilla, debido también a la bella actividad de José Subirá. Se han realizado el voto de Mitjana y la aspiración de todos los que, como nosotros, se apasionan por nuestro renacimiento musical. Acabamos de ver en Madrid, en casa del autor, este trabajo, y no vacilamos en calificarlo de magistral. Estas son dos fechas que deben retenerse para la historia de nuestra musicología.”

(1) He aquí una muestra del modo usado por este señor para juzgar mis obras. Ocupándome yo de Juan del Encina, el famoso compositor de fines del siglo xv y albores del xvi, escribí textualmente: “Como músico, Encina cultivó el expresivismo.” Con esta frase condensaba aquellas de Mitjana que dicen: “Cuando en todas las naciones cultas de Europa los principales compositores se ocupaban únicamente en hacer gala de su

que el señor Salazar, sin detenerse ante nada en sus ataques, se ha permitido ciertas cosas tan pintorescas como lo son dar lecciones de justicia a un doctor en Derecho y negar patente de caballero a quien incluso lo es de la Legión de Honor, enaltecimiento con el cual me honro y que también obtuvo sus alusiones despectivas en esos artículos. He aquí uno de los párrafos que pueden leerse en *El Sol* sobre la firma del señor Salazar: "Con arenas de aluvión archivesco construye el señor Subirá ingentes mamotretos, en los que no se sabe qué admirar más, si la inocencia de la concepción, lo precario del sentido crítico, la puerilidad del concepto, la desnudez de ideas o la presunción de una ignorancia fundamental, en cuanto se sale de su fichero, encubierta por el aparato de una erudición de diccionario Riemann (1) o de obras de Cotarclo, y ensoberbecida por el espec-

habilidad en todos los primores del contrapunto y la armonía, nosotros, los españoles, nos preocupábamos ante todo de la expresión, respetando el sentido de la letra y subordinando la idea musical al texto poético que pretende interpretar. Cultivando este género expresivo, Juan del Encina se muestra a prodigiosa y envidiable altura." Lo mismo que me había permitido señalar algunos errores de Mitjana, hacía la justicia de recoger sus aciertos, entre los cuales se halla éste. Y el señor Salazar arremetió contra aquella frase mía, escribiendo textualmente: "¿Era cosa de llorar, como no fuese de risa, al encontrarse con descubrimientos como el de Juan del Encina cultivando el expresivismo (como si dijéramos el neopresionismo o el postexpresionismo?)" El cronista, por pasarse de listo, me creyó lo suficiente cándido para confundir inequívocas realidades históricas de comienzos de la Edad Moderna con ambiguas etiquetas de ciertas fugaces modas contemporáneas, pues la música llamada "moderna" (con sus facetas impresionistas, expresionistas, neopresionistas, neoclasicistas, etc., etc.) tiene tantas volubilidades, sea dicho de paso, como la campaña crítica del señor Salazar, rica en inconsecuencias o contradicciones de toda especie, y a la vez que complaciente hasta el exceso con algunos amigos suyos, severísima para todo cuanto está desligado de los grupos vanguardistas que, al parecer, le han utilizado como estandarte, oriflama o pendón.

(1) No será inoportuno recordar que por los días en que aparecieron estos juicios, se hallaba en las librerías, recién salida de la imprenta, la 11.^a edición del *Musiklexikon* o Diccionario de Riemann, cuyo prólogo declara que la revisión del vocabulario español (es decir, biografía, bibliografía, instrumentos, etc.) se había efectuado íntegramente por don José Subirá, de Madrid. Incluí allí, en efecto, gran número de palabras y además rectifiqué no pocas para ponerlas al día o para salvar deficiencias. También por entonces el doctor Alfred Einstein —director desde hace bastantes años de *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Boletín de la Sociedad Alemana de Musicología) y director de las sucesivas ediciones de aquel Diccionario desde poco antes de la muerte de Riemann, expuso que la parte española de la undécima edición tenía un aspecto nuevo, debido exclusivamente al señor Subirá. Y poco más tarde el musicólogo his-

táculo de las páginas amontonadas. En este aspecto, el señor Subirá es un maestro sin par en el arte de hinchar el perro, victorioso rival de todos los Zeppelines que hayan construido monstruos más livianos que el aire, máximo batidor de claras de huevo." (1)

Ni a la malevolencia ni al despecho atribuyo tales juicios, pues seguramente los provocaron el arrebató y la pasión; de ahí que los

panista doctor Richard H. Stein me felicitaba por esa labor, pues al consultar la obra pudo advertir lo "concienzudo e imparcial" de mi trabajo, el cual, según él, era "digno de todo elogio", pues yo había "continuado dignamente la labor de Felipe Pedrell, en quien el Diccionario de Riemann ha tenido su primer colaborador". Expongo todo esto para que se valore el crédito que merece esa afirmación del señor Salazar.

(1) Con igual saña arremete el señor Salazar en estos mismos artículos contra *La Música en la Casa de Alba*, obra que se había granjeado unánime respeto en todo el mundo musical, y que ha sido objeto de reiteradas alusiones, en ambos mundos, por parte de los comentaristas de *La Tonadilla escénica*. Tan singular opinión, por lo desfavorable, coincide con la de unos misteriosos sujetos que poco antes, desde Madrid, Sevilla y Barcelona, enviaron cuatro cartas acusatorias, fabricadas sin duda en Madrid, pues algunas de ellas se habían mecanografiado en el mismo día con una misma máquina (como se ha podido comprobar por ciertas particularidades, aunque llevaban matasellos de poblaciones diferentes) y dirigidas al citado musicólogo doctor Stein, porque no le podían perdonar que hubiera ensalzado en la revista alemana *Die Musik* un capítulo de aquella obra mía que había llegado a poder suyo, por haberse hecho de él una tirada aparte. Sobre dichas epístolas y sobre el subsiguiente homenaje de desagravio, informa detalladamente *Boletín Musical* (Córdoba, febrero y abril de 1929). He aquí dos puntos de vista del señor Salazar en relación con dicha obra: el señor Subirá catalogó la biblioteca de la Casa de Alba "con una hinchazón que sonrojaría a cualquier persona medianamente discreta", y en este famoso maniotreto cometió "las más cómicas y groseras equivocaciones, que pueden leerse en un escrito mediocre de un musicógrafo apenas enterado". Para el brillante crítico musical de *El Sol* no tiene la menor importancia descubrir, como yo tuve la suerte de hacerlo, una ópera española con letra de Calderón y música de su contemporáneo ilustre Juan Hidalgo; y descubrir además numerosa música de cámara del siglo XVIII, que ahora ya empieza a figurar en los programas de concierto fuera de nuestro país, enalteciendo al clásico español de violín José Herrando, aun descontadas otras producciones no menos dignas de estima, cuya aparición permite llenar lagunas en la historia de nuestro arte nacional. Ni tiene tampoco importancia trazar el estudio morfológico de esas obras manuscritas, como yo lo tracé lo mejor que pude, dentro de mi modestia, en *La Música en la Casa de Alba*, libro cuyo renombre se debe primordialmente al señalamiento de la existencia de tan valiosos materiales y documentos artísticos, todos absolutamente inéditos y completamente desconocidos hasta entonces. Júzguese, pues, el atrevido concepto que merecen al señor Salazar la historia artística y la ciencia musicológica.

disculpe y perdone. Y los habría reproducido sin comentario, lo mismo que los leí, sin solicitar reparación alguna, aunque afectaban a mi dignidad y mi honor (1), si en vez de haberlos suscrito quien se proclama en los anuncios de sus libros la primera autoridad española en materia de crítica musical, los hubiera firmado un escritor-zuelo primerizo, y si en vez de acogerlos un respetable diario, los hubiese albergado un periódico procaz. Considero, por otra parte, que contribuyendo yo a divulgar una opinión escrita para que adquiriese la mayor difusión posible, la gratitud del señor Salazar ante tal acto debe de ser —o en todo caso, debe ser— tan grande por lo menos como la mía lo es al verme igualado con todo un Beethoven y todo un Wagner, por el duro trato que a los tres nos dispensó un brillante cronista, cuya gran originalidad le permite seguir denominando “borrador” a un texto suyo, después de insertarlo una revista que los extranjeros consideran fiel exponente de selecta cultura española contemporánea, y que cuando apareció en letras de molde ya se había leído en conferencias públicas por varias poblaciones. Debo añadir, finalmente, que mi posición al aportar los datos contenidos en las anteriores notas, no es la del fiscal acusador ante mi adversario, ni la del abogado defensor ante mí mismo, sino solamente la del informador veraz, resuelto a ofrecer variados elementos de juicio para que mis lectores sentencien en este pleito. Procedo, en suma, como hubiera podido hacerlo Felipe Pedrell, a quien elogió en *El Sol* el señor Salazar, porque había sabido mantener “esa leal

(1) Tales acusaciones, a pesar de todo, no hallaron el menor eco en la opinión pública, como lo demuestran los artículos con que se me enaltecíó a raíz de esos ataques, entre los cuales destacaré aquí uno, en atención a la doble circunstancia de que mencionó con aplauso *La Tonadilla escénica* y de que *El Sol* diera noticia del mismo en una sucinta información telegráfica. Lo escribió el hispanista M. Maurice Legendre y lo insertó el diario francés *La Petite Gironde*. Sus párrafos ensalzaban a la música popular española, al folklorista Dámaso Ledesma, al compositor Manuel de Falla y al musicólogo José Subirá, diciendo acerca de este último que es “un crítico e historiador de la música en el cual se reúnen el gusto más firme y una sólida erudición”, que fué “un brillante alumno del Conservatorio de Madrid”, que “la amenidad de su carácter, unida a la cualidad de su inteligencia, han hecho que cuente entre sus amigos con los mejores virtuosos, críticos y compositores españoles”, y que “ha hecho conocer recientemente un género desconocido durante largo tiempo, la tonadilla, en un trabajo que ha merecido ser editado por la Real Academia Española”. Tras lo cual se añade: “Este buen catalán, que es también un buen español, es igualmente un buen europeo. Durante la guerra fué el muy activo secretario del Comité de Voluntarios españoles, y tras la paz el no menos activo secretario del Comité español para la reconstrucción de la Biblioteca universitaria de Lovaina; recientemente el Gobierno francés le ha concedido la cruz de la Legión de Honor.”

conducta que consiste en declarar lo que se siente y se piensa, sin considerar el daño que fatalmente puede acarrearlos”, y que habiendo sido siempre “amigo de hablar claro como pocos —añade el señor Salazar— sufrió mucho por causa de esta virtud, tan mal recibida por los que gustan poco de ella, que son la mayoría”.

Aceptando los hechos, las palabras y las personas tales como son, de ningún modo me detendré aquí a considerar si las opiniones formuladas en *El Sol* por el señor Salazar acerca de mis trabajos musicológicos tienen tanta exactitud como las que poco antes —con reiteración oral mediante varias conferencias y culminada en *Revista de Occidente* con la fijeza de lo impreso— expuso tan acreditado cronista musical sobre el origen del género tonadillesco, su filiación extranjera, su degeneración a causa de un populacherismo de mal gusto y su refugio en teatros inferiores, o sobre los méritos nulos de sus compositores, las habilidades plebeyas de sus intérpretes, la ínfima insignificancia de sus ensalzadores y la excesiva cantidad a la vez que la estulta candidez de sus inocentes investigadores, los cuales formamos nada menos que “varias tandas” desde hace poco, según esa afirmación que, como todas las demás, no sólo carece de prueba, sino de fundamento y hasta de sentido. Todo ello descontando contradicciones, en las que dicho escritor es consumado maestro, como queda apuntado ya en esta obra, por haber llevado a la misma leves muestras de un copioso florilegio que recogí cuidadosamente, pues a la vez que acumulo datos para nuestra historia musical pretérita, también anoto los de la vida musical contemporánea, sometida a formidables vaivenes y oscilaciones que antes no se habían conocido jamás.

Víctima don Adolfo Salazar de una ceguera transitoria —decláramoslo lealmente, oponiendo la serenidad ecuaníme del historiador al acaloramiento propio del polemista—, ni pudo examinar los documentos tonadillescos que le habrían permitido formar una opinión personal sobre esa manifestación lírica española, ni pudo advertir después cuán inverosímil hubiera sido el intento mío de falsear el contenido de la conferencia-artículo dedicado por él a estas materias, pues cité la fuente de tan magnos errores para que todos pudieran consultarla, y cualquier modificación malévola de mi parte se hubiera convertido en arma que habría esgrimido yo contra mí mismo. Pero algún día, más pronto o más tarde, se le caerá de los ojos la venda cegadora. Entonces advertirá, ciertamente, que ni la tonadilla es aquel “inmenso montón de basura filarmónica” con que nos la presentó en esa “francesilla” de la que parece hallarse arrepentido, ni sus investigadores desempeñábamos el humilde y descarriado papel de “curiosos y bien intencionados eruditos”, dedicados a la explotación de una trapería filarmónica. Entonces se explicará lo legítimo de mi actitud al hallarme con tan impremeditado e injusto jui-

cio, y verá que mi conducta subsiguiente era la del hombre que se defiende ante un agravio injurioso; de ningún modo la de aquel que ataca por el gusto de hacer daño. Entonces le remorderán sus ligerezas pseudo históricas; y comprendiendo, por fin, cuán peligroso es emular en fobias a ese don Leandro Fernández de Moratín que había militado en las huestes de los tonadillófobos, se dará la razón a sí mismo, recordando aquella acertadísima frase suya —pues también el señor Salazar tuvo clarividentes atisbos— donde se declara que la musicología es una “ciencia harto paciente para las incursiones diletantescas de eruditos y criticantes a la violeta”. Y tal arrepentimiento envolverá un tácito homenaje de desagravio a los investigadores de la tonadilla escénica, a la Biblioteca Municipal que archiva los correspondientes fondos musicales y a la Real Academia Española, docta corporación que se ha creído en el deber de velar por la reivindicación y enaltecimiento de esa manifestación lírica española mediante la publicación de la presente obra.

SECCION CUARTA

CUADRO SINCRÓNICO DE LA MÚSICA TEATRAL EN MADRID Y LOS SITIOS REALES DESDE EL SIGLO XVII HASTA 1810.

Este cuadro mostrará los principales aspectos de nuestro arte lírico en relación con la música universal y con la historia española, registrando especialmente ciertos fenómenos que pudieron influir favorable o adversamente sobre la tonadilla escénica. Recitificanse aquí ciertos errores de fecha y se ponen en relieve otros de concepto. Entre estos últimos destacaremos aquel que, suponiendo a la zarzuela víctima del “farinellismo”, declara injustamente que, sobre las ruinas de esa zarzuela del XVIII, arrollada por la invasión de la ópera italiana, surgió la tonadilla escénica, como género inferior que se complacía en atacar las modas extranjeras, influido por el espíritu conservador y nacional. También subrayaremos aquel otro error que atribuye la decadencia de la tonadilla, no sólo a la vulgaridad artística de sus obras, sino a su populacherismo cotillero y procaz, cuando lo positivo es que debe su ruina a una italianización absoluta, motivada por el deseo de cultivar un arte de buen tono, cuando la ópera napolitana invadió Madrid en los postreros lustros del siglo XVIII.

1562-1635. Vive don Félix Lope de Vega, autor de numerosas obras teatrales que daban intervención a la música, y especialmente de su égloga pastoril, toda cantada, *La selva sin amor* (1629).

1600-1681. Vive don Pedro Calderón de la Barca, autor de

numerosas obras teatrales que daban intervención a la música, creador literario de la zarzuela para recreo de la corte, y del libreto de la más antigua ópera española cuya música nos es conocida.

1621-1665. Reinado de Felipe IV.

1643. Fallece C. Monteverdi.

1648. (En vez de 1629.) Calderón escribe *El jardín de Falerina*, que es su primera zarzuela, y consta de dos jornadas. Se estrena la zarzuela *El nuevo Olimpo*, con letra de G. Bocángel.

1657. Se estrena *El golfo de las Sirenas*, de Calderón, que es la primera producción calificada como zarzuela.

1658. Se estrena la zarzuela *El laurel de Apolo*, con letra de Calderón.

1660. Calderón escribe *La púrpura de la rosa*, que es su primera ópera. A ella sigue *Celos aun del aire matan*, con música del maestro Juan Hidalgo, cuyo primer acto musical se conserva en el Palacio de Liria.

1662. (En vez de 1640.) Calderón escribe la zarzuela, con música de Hidalgo, *Psiquis y Cupido* o *Ni amor se libra de amor*.

1665-1700. Reinado de Carlos II.

1680. Se estrena *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, con letra de Calderón y música de Hidalgo.

1687. Se estrena *Hípermestra y Linceo*, obra casi toda cantada, con letra del Conde de Clavijo. Muere J. B. Lully.

1687. Se ve introducida en nuestro idioma la palabra "ópera", en un documento que habla de "la fiesta de ópera". Otro documento de dos años después hace referencia a cierta "ópera cantada", sin que en ningún caso se diga cuáles fueron las obras ni sus compositores respectivos.

1695. Fallece H. Purcell, el principal maestro de la ópera inglesa.

1701-1746. Reinado de Felipe V.

1701-1750. Se imprimen los libretos de unas ochenta zarzuelas en dos actos, a las cuales deben sumarse las inéditas, y también las numerosísimas comedias donde se requería mayor o menor intervención musical en forma de canciones, piezas instrumentales y danzas. Aquellas zarzuelas desarrollan asuntos graves, mitológicos o históricos por lo común, evitando todo lo popular.

1703. Se introduce la ópera italiana en Madrid por una compañía italiana, siendo más favorecida por la corte que por el público.

1707. Se estrena la "gran fiesta de zarzuela" *Todo lo vence el amor*, con letra de Zamora.

1708. Se construye el teatro de los Caños del Peral, para la compañía italiana de los Trufaldines, la cual representó algunas

óperas, aunque, al parecer, cultivó casi exclusivamente la "comedia dell'arte", llamada también "all'improvviso". Se estrenan la "ópera comedia" (sic) *Decio y Haraclea*, con letra del Conde de las Torres, y la zarzuela *Accis y Galatea*, con letra de Cañizares y música de Lliteres, la cual tiene numerosos recitados, arietas, cuatros y un minué final, danzado en la escena.

1709. Se estrena la ópera *Con música y por amor*, con letra de Zamora.

1720. Encargado el Marqués de Scotti, por Real decreto de 25 de diciembre de 1719, de cuidar y dirigir la compañía de representantes italianos, mejora desde entonces el espectáculo, procurando que predominen las óperas italianas. Esos actores actúan en los Caños hasta 1735.

1722. Se estrenó la "ópera escénica" *Angélica y Medoro*, que es una zarzuela con letra de Cañizares.

1724. Se estrena la "comedia" *Fieras afemina Amor*, que es una "zarzuela a la italiana", según Barbieri, con letra de Cañizares, utilizando la obra de Calderón titulada así.

1725-1727. Nebra pone música a dos obras teatrales de Cañizares. En años sucesivos también figura como compositor de otras producciones escénicas.

1731-1748. Se estrenan en los palacios reales y coliseos públicos numerosas obras (óperas, zarzuelas y comedias), con música del italiano Coradini, y con letra ya italiana, ya española. En 1731 cantan los actores españoles la "melodrama armónica" del mismo *Con amor no hay libertad*.

1731-1794. Vive don Ramón de la Cruz, a quien se deben numerosos libretos de comedias con música, sainetes líricos y tonadillas, así como la creación de la zarzuela popular, basada en costumbres españolas.

1733. Diego Lana pone música a la zarzuela *Por conseguir la deidad entregarse al sacrificio*, con letra de Bustamante, y a cuatro obras más. Se estrena en Nápoles la ópera bufa *La Serva padrona*, de Pergolesi, que inaugura una nueva fase en la música teatral. Se estrena en París *Hippolyte et Aricie*, célebre tragedia musical con la que da principio Rameau a su carrera de operista.

1735. Se organiza una compañía de ópera por cantantes españoles, que también representa otras clases de obras.

1735-1750. Se estrenan bastantes obras con música del italiano Corselli, principalmente para palacios reales o de la nobleza. En 1735, cantan actrices españolas el "drama para representarse en el teatro de la ciudad y campo de las sabinas", con música del mismo, que se conserva en el Palacio de Liria.

1736-1758. Se estrenan diversas obras con música del italiano

Mele, siendo la primera el “drama para representar en música” *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria*.

1737. Se estrena la zarzuela en dos actos —denominada “drama armónica”, por lo que algunos la catalogan como ópera— *La Casandra*, con música de Mateo de la Roca, artista a quien Mitjana confunde con Joaquín Martínez de la Roca (el autor de una ópera estrenada en Zaragoza el año 1712, obra que “escondía el frívolo espíritu del italianismo farinellesco”, como dice Salazar, incurriendo en un curioso anacronismo). Es en 1737 cuando llega Farinelli a España, precedido de renombre internacional, y en seguida Felipe IV le nombra su músico de cámara, por lo cual no vuelve a pisar más ninguna escena, ni aun las españolas.

1738. Se inaugura el nuevo edificio de los Caños del Peral, y se representan en él seis óperas (tres de ellas con música de Hasse, *El Sajón*). En seguida queda cerrado dicho coliseo para toda manifestación lírica durante medio siglo, aunque durante algún tiempo se lo habilitó para bailes y conciertos de cuaresma.

1743-1745. Las compañías españolas de Madrid organizan representaciones de ópera, con personal femenino. Se estrenan la “drama armónica” *No todo indicio es verdad*, con música de Nebra; la “ópera métrica”, “drama escénico” o “melodrama armónica” —pues de estas tres maneras lo designa el libreto—, *El Thequeli*, con música de Coradini, y alguna obra más.

1744. Se estrenan varias *Serenatas* a cinco voces, con música de Mele y de Leo, con motivo de algunas fiestas reales, en las casas de Embajadores acreditados en Madrid.

1745. Se inaugura el nuevo edificio del Coliseo del Príncipe, estrenándose la zarzuela, con música de Nebra, “organista de la Real Capilla de Su Majestad”, *Cautelas contra cautelas o El rapto de Ganimedes*, en cuya representación toman parte las dos compañías.

1746-1759. Ocupa el trono Fernando VI, casado con doña Bárbara de Braganza, que había sido discípula de Domenico Scarlatti y al cual se le retenía como músico de cámara de los reyes. Bajo la dirección de Farinelli se organizan suntuosas representaciones en el Teatro del Buen Retiro. Los principales músicos italianos componen obras con destino a esta escena real. Los directores de la orquesta, simultánea o sucesivamente, fueron los italianos Coradini, Corselli, Mele y Conforto. Se canta una ópera de Pergolesi (*La contadina estuta*) y otras de Galuppi, Jommelli y Mazzoni, etc., abundando las compuestas por esos cuatro directores.

1749. A los tonos o bailes de bajo (tonadillas primitivas a modo de piezas sueltas) se agrega un estribillo tras cada copla. Contribuyen a esta nueva modalidad Nebra, Guerrero y el italiano Coradini.

1750. Muere J. S. Bach.

1752-1754. Triunfo de los *buffos* italianos en París, donde representan, entre otras obras, *La Serva padrona*, de Pergolesi.

1752. Se estrena la serenata *L'Endimione*, con música de Manuel Pla y el italiano Francesco Montali. Juan Jacobo Rousseau estrena la ópera cómica (*divertissement*) *Le devin du village*, que durante más de medio siglo se representó en toda Francia con el mayor éxito.

1753. Antonio Guerrero escribe el sainete lírico *Los señores fingidos*, que incluye dos tonadillas en tipo de canción. José Herrando pone música a la Serenata (especie de zarzuela) en dos partes *La dicha en el precipicio*.

1756. Nace W. A. Mozart.

1757. Misón escribe su tonadilla sobre los amores de una mesonera y un gitano, inaugurando el reinado de la tonadilla independiente y desglosada del sainete, al que había venido ligada como epílogo. Se estrena el "drama cómico-harmónico" (especie de zarzuela) *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (Cruz y Manuel Pla).

1758. Se representa en una función real el intermedio *L'Ortanelle astuta*, con música del catalán Nicolás Valenti, (a) Aulita. En el estío fallece la reina doña Bárbara, y Farinelli deja de cantar con motivo del luto de corte.

1759. Fallece el rey Fernando VI. Le sucede Carlos III y en seguida destierra de España a Farinelli, aunque con todo el sueldo porque, según palabras del nuevo rey, "Farinelli jamás abusó de la benevolencia de la generosidad de mis predecesores". Fallece G. F. Händel. P. A. Monsigny y F. A. D. Philidor estrenan en este año sus primeras obras teatrales, y ambos compositores sacan de su infancia a la ópera cómica francesa. Haydn compone su primera sinfonía.

1760. Por no amar Carlos III la música, sino la caza, la compañía italiana que antes había cantado ópera en los palacios reales vió negado el permiso para representar por su cuenta en algún teatro público de Madrid.

1761. Pablo Esteve debuta como tonadillero con *Los zagales o El pozo* ("Fortunita, fortunita").

1762. Antonio Rosales y Ventura Galbán escriben las más antiguas tonadillas que de ellos se conocen, así como la música de varias comedias.

1763. Algunas notas de gastos muestran que a la sazón cobraban los compositores sesenta reales por cada tonadilla.

1764. Estreno de la "ópera cómica" (*sic*, pero es una zarzuela) *El tular enamorado* (Cruz y Misón). Fallece J. F. Rameau.

1765. Se introduce la orquesta diaria en los dos teatros públi-

cos madrileños, cantándose desde ahora tonadillas a diario. Hacia entonces estrena Aranaz *La maja limonera*, bien pronto popularísima. Beaumarchais, de regreso de París, pide le remitan varias tonadillas, sobre todo algunas de Misón, que en Madrid le habían entusiasmado. Se estrena, convertida en zarzuela, en dos actos, la ópera *La buena muchacha* (Piccini), traducida por Cruz, con adaptaciones y adiciones musicales de Esteve. Varios Embajadores acreditados en Madrid organizan fiestas en sus casas, con motivo de ciertos sucesos reales, cantándose ahí zarzuelas y tonadillas.

1766. Fallece Misón. Se estrena, convertida en zarzuela en dos actos, la ópera *Los portentosos efectos de la Naturaleza* (José Scarlatti), traducida por Cruz, con adaptación y adiciones musicales de Esteve. También Esteve estrena la música de *No hay amor en fineza...* y declara con tal motivo su desdén para los compositores de tonadillas.

1767. Se estrena la zarzuela burlesca *El tío y la tía* (Cruz y Rosales). Se representan en los sitios Reales durante este año y el siguiente varias óperas con la intervención del Conde de Aranda, y se dan otras representaciones aisladas en años sucesivos, hasta 1771, habiendo una pausa durante cinco años, y alguna función suelta en 1776, cerrándose en 1777, aquellos teatros donde se dió predominio a la tragedia y comedia francesa. Fallece María Ladvenant, célebre por igual como actriz y cantante de zarzuelas y tonadillas, a quien L. F. Moratín llamaba "incomparable y grande". Por orden del Conde de Aranda se sustituyen las "cortinas" o paños por bastidores de lienzo pintados con perspectivas de bosque, plaza, calle o interior de edificio, y se saca al público la orquesta, que antes tocaba entre aquellas "cortinas". Se estrena en una mansión episcopal de Hungría la primera ópera bufa de Ditters de Dittersdorf, y se estrena en Ginebra la primera ópera cómica de Grétry.

1768. Estreno de la zarzuela heroica *Jasón* (musica de Brunetti), cantada por famosas tonadilleras. Estreno de dos zarzuelas de Cruz con música de Rodríguez de Hita: una heroica, *La Briscida*, y otra burlesca, *Las segadoras de Vallecas*, con la cual crea dicho libretista la zarzuela popular de costumbres españolas. Todo ello fué consecuencia de la autorización concedida para que los cómicos representasen en su provecho funciones nocturnas durante el verano, pues para mayor atractivo dieron novedades embellecidas por la música, con lo cual resurge la zarzuela netamente española, en vez de seguir estrenándose óperas extranjeras traducidas al castellano y reducidas a dos jornadas, sustituyendo sus recitados por la declamación. Estreno de la *Tonadilla de las Sequidillas del Apasionado* (Valledor).

1769. Estreno de la zarzuela burlesca *Las labradoras de Mur-*

cia (Cruz y R. de Hita), de la zarzuela pastoral *Los zagales del Genil* (Cruz y Esteve), de la zarzuela en un acto *La mesonerilla* (Cruz y Palomino) y de la tonadilla famosa *El canapé* (Palomino). Debuta en Madrid Polonia Rochel, aplaudida por igual en comedias, sainetes y tonadillas.

1770. Estreno de la zarzuela jocosa *En casa de nadie no se meta nadie* (Cruz y García Pacheco). Nace L. v. Beethoven.

1771. Puede considerarse que la tonadilla llega a la madurez.

1772. Estreno de la zarzuela bufocómica *Las foncarraleras* (Cruz y Galván) y probablemente de la tonadilla famosa *Vagamundos y ciegos fingidos* (Galván).

1773. Se jubila Casimira Blanco, *La Portuguesa*, muy célebre como cantante de tonadillas y de zarzuelas, habiendo representado no pocas de don Ramón de la Cruz. Debuta en Madrid, siguiendo en sus teatros durante muchísimos años, el “príncipe de los graciosos” Miguel Garrido y representando comedias, sainetes y tonadillas.

1774. Estreno de la tonadilla de costumbres *Naranjera, petimetre y extranjero* (Marcolini). Iriarte publica la primera edición de su poema *La Música*, donde son elogiadas la zarzuela y la tonadilla, a la sazón imperantes. Laserna debuta como compositor de tonadillas. Se inicia en París la lucha entre gluckistas y piccinistas. (Gluck y Piccini llegaron a la capital francesa en 1773 y 1776, respectivamente, y esa lucha se prolongó durante algunos años.)

1775. Es de este año, con toda probabilidad, la tonadilla *El recitado* (Rosales, ¿letra de Cruz?), sátira finísima contra la ópera italiana.

1776-1784. Paisiello, en plena gloria, permanece en San Petersburgo, estrenando ahí, entre otras óperas, *La Serva padrona* (con el libreto utilizado antes por Pergolesi) e *Il barbiere di Siviglia*. Ambas obras le proporcionaron triunfos extraordinarios, durante muchos años, en los principales coliseos de toda Europa.

1776. Estreno de la tonadilla *La jitanilla en el coliseo* (Castell), interesante por su exotismo musical.

1777. Se cierran los teatros de los Reales Sitios, disolviéndose la compañía italiana que cantó allí algunas óperas.

1778. Se crea la plaza de “compositor de compañía” en uno de los teatros madrileños, ocupándola Esteve, con la obligación de componer 62 tonadillas anuales y toda la música de comedias, sainetes, loas, etc., más dirigir y ensayar. Laserna escribe *El majo y la italiana fingida*, que ensalza la música española, y Ferandiere escribe *La consulta*, que enaltece la música italiana, para satisfacer tanto uno como otro las exigencias de los intérpretes respectivos. Se representa la zarzuela *La isla de los pescadores*, con letra y música de Esteve. María Antonia Fernández estrena la “caramba”,

gran lazo que llevaba en la cabeza, el cual en seguida se hizo de uso general, motivando el sobrenombre con que se conoció a dicha cantante en lo sucesivo.

1779. Se crea para Laserna, en iguales condiciones que el año anterior para Esteve, la plaza de “compositor” en la otra compañía madrileña. Encarcelan a Esteve durante breve tiempo, por haber satirizado en una tonadilla a ciertas damas aristocráticas.

1780. Cristóbal Soriano, el gracioso insuperable imitando los papeles de francés y que tantas tonadillas había cantado con éxito, deja de representar en Madrid, por haber sido condenado a presidio en pena de una agresión personal a un compañero suyo.

1781. Mariana Raboso, la graciosa y chusca tonadillera ensalzada por don Ramón de la Cruz, abandona definitivamente Madrid por Cádiz, en cuyo coliseo había actuado con intermitencias; estaba casada con el excelente tenor e intérprete de tonadillas Vicente Sánchez, (a) *Camas*. María Mayor Ordoñez, *La Mayorita*, la actriz y tonadillera ensalzada por Cruz, se jubila a causa de enfermedad, después de haber cantado primero en Cádiz y a continuación en Madrid, en donde impuso la nota de buen gusto con su arte, enemigo de majismos y plebeyeces, a la vez que apasionado por la música italiana, como lo demuestra *La Consulta*. Era *La Mayorita* la mejor tiple de su tiempo.

1782. Los más ilustres intérpretes de tonadillas cantan en italiano la ópera bufa *La frascatana* (Paisiello), con éxito extraordinario. se jubila Mariana Alcázar, tonadillera notabilísima como maja.

1783. La compañía de antes canta en italiano la ópera bufa *Los Visionarios* (Anfossi) con éxito no menor. Agobiados por sus pesados cargos, los dos “compositores de compañía” cometen abusos que dan lugar a la formación de un curioso expediente, pero siguen en sus puestos. Debuta como tonadillera Joaquina Arteaga, quien obtuvo grandes éxitos en los conciertos de fines del siglo XVIII y en las óperas de comienzos del XIX.

1784. Se abre un concurso para premiar los libretos de dos obras teatrales que no sean zarzuelas, pero que admitan alguna música, con motivo del nacimiento de los dos nietos gemelos del monarca. Obtienen el premio *Los menestrales* (Trigueros, Valdés y Laserna) y *Las bodas de Camacho* (Meléndez Valdés y Esteve). Esteve ensalza la tonadilla, por hallarse en ella “la ciencia de la música”, así como también “lo cómico y el sentimiento de la poesía”, y pide se reprisen antiguas tonadillas de Misón, Galván, Rosales y de él mismo.

1785. La misma compañía española canta en italiano la ópera *L'italiana in Londra* (Cimarosa). Se estrenan las tonadillas *Garri-do enfermo y su testamento* (Esteve) y *La cantada vida y muerte*

del general Malbrú (Valledor), declarándose en aquélla el encanto de la música española y ornándose ésta con una canción francesa popularísima.

1786. La misma compañía española repite *L'italiana in Londra* y estrena, en italiano, *La Serva padrona*, de Paisiello (no la de Pergolesi). Se celebra una serie de conciertos cuaresmales, dándose en todos ellos música instrumental de Haydn, y alternando las obras para diversos instrumentos (violín, flauta, trompa) con arias y dúos. Se retira de la escena María Antonia Fernández, *La Caramba*, que tenía gran éxito en los papeles plebeyos. Debuta como tonadillera, a los trece años de edad, Lorenza Correa, la cantante que después habría de brillar en las escenas de París e Italia. El valenciano Vicente Martín, ya afamado en Italia, estrena en Viena, con libreto de d'Apon-te (el colaborador de Mozart), la ópera *La cosa rara*, que tuvo un éxito enorme, y uno de cuyos números utilizó el mismo Mozart en el segundo acto de *Don Juan*. Esteve, en un memorial, elogia la tonadilla, por ser "un agregado tan original y tan bien recibido del público de nuestro teatro". Nace C. M. Weber.

1787. Renuévanse las quejas contra los "compositores de compañía". En atención a la creciente longitud y mayor complicación técnica de las tonadillas, se rebaja a cuarenta el número de las que deberá entregar anualmente cada "compositor". Se abren los Cafés del Peral con una compañía de ópera italiana, y desde entonces, hasta 1799 inclusive, los cantantes extranjeros representan numerosas óperas, predominando las de Cimarosa y Paisiello. Los otros autores interpretados son el español italianizado Martín (con cuatro obras), Sarti, Anfossi, Bianchi, Guglielmi, Gazzaniga, Fabrizzi, Capua, Caruso, Tritto, Schuster, Grétry, Salieri, Andreozzi, Giordani, Paer, Zingarelli, Tarchi, Della-María, Isouard, Palma, Winter y Gluck (éste con *Orfeo e Erudice* en 1799). A partir de entonces comienzan los auditorios madrileños a interesarse por la ópera italiana y los compositores tonadilleros se la asimilan, imitándola de un modo cada vez más servil. Muere J. C. Gluck.

1788. Muere Carlos III y le sucede Carlos IV, cuya indiferencia ante la música escénica española es absoluta.

1789. La célebre actriz trágica María del Rosario Fernández. *La Tirana*, retratada por Goya, canta en escena una vez, la primera y última de su vida, en un fin de fiesta. Fallece Diego Coronado, gracioso estimabilísimo, "que ha dado muchos intereses a la compañía, y tan honrado, que nunca ha pedido nada", como dice un informe de la Junta de Teatros en 1778; este actor fué el primero que cantó tonadillas de argumento y zarzuelas con asunto popular.

1790. Se jubila Esteve, ya viejo y achacoso, sucediéndole Moral como "compositor de compañía". Laserna presenta, sin resultado

positivo, un proyecto de creación de una Escuela para aprender a cantar tonadillas, porque la música española “no es menos útil” que la italiana. Se estrena en Madrid el melólogo *Guzmán el Bueno* (letra y música de Iriarte), al que seguirán bastantes más (monólogos, diálogos y trílogos), con música de Laserna, principalmente. Nace el operista Meyerbeer.

1791. Por consejo de Jovellanos, se convoca un concurso en la *Gaceta de Madrid* para premiar tres tonadillas. Este género teatral comienza a agudizar su desnacionalización y decadencia musicales, a la vez que el buen tono y la tendencia moral o sentenciosa de los libretos. Se jubila el actor extremeño Tadeo Palomino, que durante muchos años se distinguió cantando comedias, tonadillas y zarzuelas, y que, además, representó numerosos sainetes. También se jubila el actor italiano Sebastián Briñoli, que vino a España con una compañía de ópera y después se dedicó de lleno al canto en español, por lo que en 1781 manifestaba que desde hacía seis años venía representando el galán en todas las comedias de música y zarzuelas, cantando tonadillas y, por añadidura, remedando en versos a los sobresalientes.

1792. Laserna, en un memorial, dice que a la sazón las tonadillas son “verdaderas piezas de música o unas cortas escenas de ópera, algunas serias y de una clase de música que pide mucho trabajo y meditación”, añadiendo que “bajo las reglas establecidas en el día, y en el delicado gusto del público, no hay en España, ni aun en Italia, profesor que componga cuarenta piezas como las actuales”. Estrena Moratín *La comedia nueva*, que censura acremente el género tonadillesco, y Laserna pone música a la tonadilla *El pedante* (¿letra de Comella?), aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional. En un memorial manifiesta la cantante María Pulpillo que ahora las tonadillas tienen diverso carácter que las antiguas, y exigen mayor gasto en los vestidos, por lo cual pide partido de primera dama. Se jubila José Espejo, primer actor que había cantado tonadillas desde la juventud de este género teatral con éxito grande. Se jubila Nicolasa Palomera, la “graciosa de cantado”, que durante muchos años cultivó el género tonadillesco. Nace G. Rossini.

1793. Se estrena la “scena muda” o pantomima musical *El asalto de Galera* (Laserna); escribiéndose por aquellos años algunas obras más de esta índole. Por excedencia de Moral, es Laserna compositor de las dos compañías madrileñas.

1794. Sigue Laserna siendo compositor de ambas compañías, y lo mismo hará durante los años sucesivos hasta 1798, en que Moral vuelve a ocupar uno de esos dos puestos.

1795. Se hace un inventario de las obras musicales existentes en

el archivo de los Caños del Peral, y representadas todas, o casi todas, desde su reapertura en 1787, dando un total de 96 óperas, cuatro oratorios y 98 bailes, lo cual demuestra el avance realizado por la música italiana en Madrid. Alvarez Acero, el autor de varias tonadillas, dirige la compañía italiana de los Caños en este año y los sucesivos.

1796. Se publica la versión española de la célebre obra de Eximeno sobre el origen y reglas de la música (impresa en italiano el año 1774), donde se elogian la zarzuela y la tonadilla reinantes a la sazón. A los catorce años de su estreno en San Petersburgo se representa en los Caños diez veces seguidas la famosa ópera de Paisiello *Il barbiere di Siviglia*, cuyo asunto utilizó Rossini, en 1816, para componer su no menos famosa ópera de igual título, que estrenó el tenor Manuel García, autor de las arietas cantadas, tras la introducción, bajo las ventanas de Rosina, pues Rossini confió que esto aumentaría el color local de la obra.

1797. Nacen Franz Schubert y C. Donizetti.

1798. Se estrena *El majo y la maja* (Manuel García,) cuyo sello nacional constituye una excepción en las italianizantes producciones tonadillescas de aquellos años, representándola el propio autor y su esposa Manuela de Morales, quienes, procedentes de Cádiz, debutaban este año en Madrid.

1799. Se estrena la famosa tonadilla *La ópera casera* (Moral), ejemplo vivo de los estragos causados a este género musical por su inevitable italianización. También se estrenó *La declaración* (García), donde el hispanismo musical está ausente en absoluto. Se aprueba un plan de reforma de los coliscos madrileños, en el que se exige que las partes de cantado sepan música, quedando excluidos quienes canten sin conocer las reglas.

1800. Por disposición real, todas las óperas extranjeras deberán cantarse por intérpretes españoles en idioma castellano. Así se hace hasta el 24 de mayo de 1808, en que vuelven a cantarse algunas obras en italiano. Entre los intérpretes de óperas italianas se destacan algunos, como Laureana Correa y Manuel García, que habían brillado ya como tonadilleros y que más tarde figurarían entre los mejores cantantes de óperas en las principales escenas del mundo. Escribe Beethoven su primera sinfonía.

1801. Se representan dos óperas españolas cuyos autores no se citan. A partir de ahora se da en los intermedios mayor entrada a "las sinfonías" de argumento y a los bailes, en perjuicio de la tonadilla. Muere el compositor Rosales, que hasta entonces había seguido en su humilde puesto de "músico de compañía". Nace V. Bellini.

1802. Se representan dos óperas españolas, un oratorio y dos

dramas sacros, cuyos autores no se citan. Manuel García estrena la primera de sus operetas, que contribuyen al aniquilamiento de la tonadilla. Se estrena en castellano, *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, con el concurso de Manuel García. Se estrena la tonadilla *La cita al ensayo* (Laserna), donde se manifiesta que este género ya no gusta porque dejó de estimarse el gracejo nacional.

1803. Se estrena la tonadilla *La lección de música y bolero* (Laserna), donde se declara que las tonadillas modernas son del gusto italiano, y se pide que sean reprisadas algunas de Misón y Rosales, para que se vea “el gracejo que ha perdido la nación”. El *Diario* manifiesta que “la música nacional de nuestras tonadillas desapareció ya” y que las obras de esa índole compuestas a la sazón se componían de trozos mal avenidos con la letra, porque se inspiraban o tomaban de otras obras, aunque se los quería pasar como originales. El compositor tonadillero Pablo del Moral dirige la orquesta de ópera en los Caños del Peral. Nace H. Berlioz.

1804. Se estrena la tonadilla *La venida de Muños* (Laserna), que declara la gran decadencia de este género teatral, como referiremos al señalar los sucesos musicales de 1810.

1805. Se jubila el “compositor de compañía” Pablo del Moral, sucediéndole el italiano José Francesconi. Se crea una Academia, bajo la dirección de Laserna, para enseñar a cantar tonadillas y demás piezas teatrales. Ledesma es nombrado compositor supernumerario y sustituto de Laserna.

1806. Ledesma dimite el puesto de “compositor supernumerario de compañía” y le sucede Manuel García, aunque sólo por muy breve tiempo.

1807. Manuel García abandonó España para siempre, y a partir de entonces obtiene por Italia, Francia e Inglaterra resonantes éxitos como intérprete y compositor de óperas.

1808. El baile, principalmente pantomímico, sigue progresando; unas veces alterna con la tonadilla y otras con el sainete o la opereta. Laserna reclama los atrasos de sus haberes como profesor de la Academia de tonadillas y se dictamina que conviene suprimir ese cargo. La guerra de la Independencia comienza a producir graves trastornos en la vida teatral.

1809. Muere Valledor, a quien habían jubilado dos años antes de su modesto cargo de “músico de compañía”. Se jubila Mariano Querol, uno de los más activos intérpretes de tonadillas, que en un memorial de veintiséis años antes declaraba que, como primer gracioso, ha hecho varias comedias de figurón y “ha cantado cuanto le ha cabido.” Nace F. Mendelssohn.

1810. Se reprisa con variaciones la tonadilla *La venida de Muños* (Laserna, 1804), bajo el título *El pretendiente a cómico*. Esta

producción —una de las postreras en su género— declara la decadencia irremediable de la tonadilla escénica, atribuyéndolo tanto a la falta de cantantes como al cambio del gusto, pues los auditorios ya no se divertían con la gracia de los sonsonetes españoles. (Ver detalles en la página 451 del primer volumen.) Laserna deja de figurar en las listas de compañías teatrales madrileñas, y se anuncia en el *Diario* como profesor de música, a la vez que como copista de obras propias y ajenas, desde tonadillas, operetas y óperas, hasta sonatas, conciertos y sinfonías de piano, solfeos, etc., etc. Se jubila la tonadillera Antonia de Prado, esposa de Máiquez, la cual había sobresalido por igual en el canto, el baile y la declamación, distinguiéndose por su elegancia y buen gusto en el vestir. Rossini estrena en Venecia su primera ópera. Nacen R. Schumann y F. Chopin; aún ha de transcurrir un año para que nazca F. Liszt, y otros dos para que nazca R. Wagner, todos ellos entusiastas fomentadores del espíritu romántico.

SECCION QUINTA

RESUMEN DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN LOS PRECEDENTES VOLÚMENES DE ESTA OBRA.

Fué nuestro propósito publicar un índice alfabético de materias y nombres incluídos en los tres volúmenes de esta obra; pero hemos desechado tal intento al considerar la gran frecuencia con que se repiten muchos nombres, y que ese índice, por tanto, sería ineficaz en absoluto, pues aumentaría la complicación, sin que la claridad quedase beneficiada con ello. En su lugar va un resumen, cuya lectura explicará suficientemente el plan adoptado y los asuntos contenidos en los dos anteriores tomos.

INTRODUCCION

CAPÍTULO I.—La tonadilla escénica. Concepto. Fuentes para su estudio. Importancia de sus fondos musicales.

CAPÍTULO II.—La tonadilla juzgada por sus contemporáneos.

CAPÍTULO III.—Juicios sobre la tonadilla después de su ocaso.

PRIMERA PARTE: ORIGEN E HISTORIA

CAPÍTULO I.—ANTECEDENTES Y ORÍGENES DE LA TONADILLA ESCÉNICA. I. Sentidos usuales de la voz tonada". II. Sentidos usuales de la voz "tonadilla". III. Hipotéticas genealogías musicales de la tonadilla escénica. IV. La verdadera genealogía musical de la tonadilla escénica: V. Deficiencias cronológicas: modos de suplirlas en ocasiones.

CAPÍTULO II.—APARICIÓN Y ALBORES DE LA TONADILLA ESCÉNICA (1751-1757). I. Consideraciones generales. II. Los primeros documentos musicales de tonadillas. III. Tonadillas compuestas entre 1754 y 1756. IV. Tonadillas compuestas por Guerrero en 1757.

CAPÍTULO III.—CRECIMIENTO Y JUVENTUD DE LA TONADILLA (1757-1770). I. Las innovaciones de Misón. Rasgos característicos en este período. II. La tonadilla durante los primeros años de su juventud. III. La tonadilla en el año 1760. IV. La tonadilla en los años 1761 y 1762. V. La tonadilla en los años 1763 y 1764. VI. La tonadilla entre los años 1765 y 1770.

CAPÍTULO IV.—MADUREZ Y APOGEO DE LA TONADILLA (1771-1790). I. Rasgos característicos en este período. Las tonadillas en el primer quinquenio del mismo. II. La tonadilla entre los años 1776 y 1779. III. La tonadilla entre los años 1780 y 1784. IV. La tonadilla en el año 1785. El Malbrú: sus rivalidades con La Tirana. V. La tonadilla en el último quinquenio de este período.

CAPÍTULO V.—HIPERTROFIA Y DECREPITUD DE LA TONADILLA (1791-1810). I. Rasgos característicos en este período. II. Los tonadilleros en el último decenio del siglo XVIII. III. Las tonadillas en el último decenio del siglo XVIII. IV. Los tonadilleros en el primer decenio del siglo XIX. V. Las tonadillas en el primer decenio del siglo XIX.

CAPÍTULO VI.—OCASO Y OLVIDO DE LA TONADILLA ESCÉNICA. I. La tonadilla en el segundo decenio del siglo XIX. II. La tonadilla en los tres siguientes decenios del siglo XIX. III. El renacimiento de la zarzuela y su menosprecio a la tonadilla. IV. Desviaciones de la tonadilla escénica después de su ocaso. Intentos de restauración.

CAPÍTULO VII.—LA TONADILLA FUERA DE LOS ESCENARIOS MADRILEÑOS. I. La propaganda callejera por los ciegos. II. Las tonadillas en la Corte y en los palacios de la Grandeza. III. Las tonadillas en las "Academias" particulares y en las viviendas de la clase media. IV. Las tonadillas fuera de Madrid. V. Tonadillas que se mantenían largo tiempo en el repertorio.

APÉNDICE. Incluye transcripciones literales de noticias, opiniones, escrituras, memoriales, dictámenes, cartas, avisos y otros documentos; listas de músicos de compañías madrileñas durante el reinado de la tonadilla escénica, así como de autores e intérpretes de estas obras; inventarios de tonadillas con datos cronológicos y catálogo de las obras musicales producidas por los principales tonadilleros. Sigue a esto una colección de ejemplos literarios y notas históricas: tonadillas a lo divino, tonadillas escénicas primitivas, tonadillas con alusiones a compositores y con datos sobre intérpretes; tonadillas referentes a Malbrú o con alusiones a las rivalidades entre este personaje y La Tirana; tonadillas que declaran la decadencia

o deformación de este género teatral y tonadillas escritas durante la hipertrofia y decadencia del mismo.

SEGUNDA PARTE: MORFOLOGÍA LITERARIA

CAPÍTULO I.—LOS LIBRETISTAS. I. Los libretistas ante la opinión. II. Fingidas paternidades de los libretos. III. Los vates como libretistas efectivos. IV. Los compositores como libretistas efectivos.

CAPÍTULO II.—DENOMINACIONES COLECTIVAS Y TÍTULOS INDIVIDUALES. I. Observación preliminar. II. Rebasamientos de la tonadilla considerada genéricamente. III. Variedades específicas en lo concreto y en lo abstracto. IV. Denominaciones simultáneas. Las formas diminutivas. V. Evolución de los títulos tonadillescos. VI. Nombres, apellidos, versos y proverbios en los títulos. VII. Títulos erróneos, engañosos, equívocos y defraudadores. VIII. Obras con varios títulos. IX. Títulos comunes a varias obras.

CAPÍTULO III.—ASUNTOS Y PERSONAJES. CENSURAS Y LICENCIAS. I. Variedad de asuntos. II. Desgaste de los asuntos. III. Tipos predominantes en las tonadillas: majos, abates, etc. IV. Los asuntos en las tonadillas unipersonales. V. Los asuntos en las tonadillas para interlocutores. VI. Homogeneidad, paralelismo y prolongación de los asuntos. VII. El número de personajes. La intervención coral. VIII. Los sexos y la despersonalización transitoria en las representaciones de tonadillas. IX. Repartos ambiguos y concretos. X. Trámites para la aprobación. XI. Variedad de dictámenes y modificaciones de los textos correspondientes. XII. Consideraciones morales, intelectuales y estéticas en los dictámenes. Desacuerdos entre los censores. XIII. Infracciones de la prohibición.

CAPÍTULO IV.—MORFOLOGÍA LITERARIA EN GENERAL. I. La tonadilla tripartita: sus caracteres. II. Extensión y límites de la tonadilla tripartita. III. Libretos con denominaciones morfológicas. IV. Excepciones al plan tripartito. V. "Introducciones" preparatorias de tonadillas.

CAPÍTULO V.—INTRODUCCIÓN Y "COPLAS" EN LAS TONADILLAS TRIPARTITAS. I. Elogios y solicitudes de atención. II. "Entables" y exposición de los asuntos. III. La "copla" en las tonadillas. Sus caracteres. Sus encabezamientos eventuales. IV. La métrica en las "coplas". V. Las "boleras" como remate de las "coplas". VI. El diálogo en las "coplas". VII. Casos especiales en relación con las "coplas".

CAPÍTULO VI.—EL FINAL EN LAS TONADILLAS TRIPARTITAS. I. Las seguidillas en las producciones tonadillescas. II. Variedad de seguidillas tonadillescas. III. Elogios y despedidas en las seguidillas. IV. La métrica en las seguidillas. V. Los asuntos en las seguidillas. VI. El estilo en las seguidillas. VIII. El desarrollo formal en las segui-

dillas. VIII. La “tirana” y la “polaca” como finales tonadillescos. IX. El “Final” como denominación genérica en la tonadilla. Otros finales característicos.

CAPÍTULO VII.—LA VERSIFICACIÓN. LA ESCRITURA. ALTERACIONES DE LOS TEXTOS LITERARIOS. I. La métrica y la rima. II. Artificios poéticos. III. Tarabillas, estribillos y tartamudeos. IV. Licencias prosódicas e incorrecciones ortográficas. V. El latín, las lenguas peninsulares y los idiomas extranjeros. VI. El cultivo de la onomatopeya. VII. La escritura de los libretos. VIII. Alteraciones parciales de los textos en lo intrínseco. IX. Alteraciones parciales de los textos en lo extrínseco. X. Alteraciones simultáneas. Modificaciones del número final. XI. Alteraciones esenciales o totales. Adiciones y supresiones.

TERCERA PARTE: MORFOLOGÍA MUSICAL

CAPÍTULO I.—LOS COMPOSITORES. I. Los compositores tonadilleros ante la opinión. II. Fingidas paternidades de la música tonadillesca. III. Los compositores como tonadilleros efectivos.

CAPÍTULO II.—LOS INTÉRPRETES VOCALES E INSTRUMENTALES. I. Formación musical de los cantantes. II. El deber, la modestia y la adulación de los cantantes. III. Temores reales o fingidos. Confianza en la benevolencia. Soltura en la presentación. IV. Aplausos y gritas. “Palmadas de moda”. V. Los intérpretes vocales e instrumentales.

CAPÍTULO III.—LAS INFLUENCIAS MUSICALES NACIONALES Y EXTRANJERAS. I. Las influencias nacionales. II. Las influencias musicales italianas. III. Otras influencias musicales europeas. IV. Las influencias musicales de otros continentes. V. Asociación de lo extranjero a lo nacional.

CAPÍTULO IV.—MORFOLOGÍA Y EXPRESIÓN MUSICALES. I. Plan general de la tonadilla escénica. II. La introducción y las “coplas” musicales en la tonadilla tripartita. III. El número final de las tonadillas tripartitas. IV. La variedad de tiempos. V. Vacilaciones y rectificaciones en materia de aires. VI. Lo agónico y lo dinámico.

CAPÍTULO V.—EL ASPECTO VOCAL. I. Parolas, pregones y pantomimas. II. Los recitados. III. Canciones a solo. IV. Canciones para varios personajes. V. Los coros. VI. Acoplamiento de la música a la letra.

CAPÍTULO VI.—EL ASPECTO INSTRUMENTAL. I. La orquesta en las tonadillas. II. Los instrumentos de cuerda. III. Los instrumentos de “boca” y de percusión. Instrumentos ajenos a la orquesta. IV. Piezas exclusivamente instrumentales. El acompañamiento instrumen-

tal en las piezas vocales. V. La música instrumental al servicio de la acción escénica.

CAPÍTULO. VII.—TERMINOLOGÍA Y ESCRITURA MUSICALES. ALTERACIONES, REPETICIONES E INTERPOLACIÓN DE TEXTOS. I. La terminología. II. La escritura. III. Abreviaturas e incorrecciones en los manuscritos musicales. IV. Supresiones parciales o totales de algunos números. V. Adiciones y sustituciones parciales o totales de algunos números. VI. Repeticiones dentro de una misma obra. VII. Interpolación de números ambulantes.

NOTAS FINALES

Bajo el título de la tonadilla *Una mesonera y un arriero* (pág. 23) debe leerse: "(Hacia 1757)", y bajo el título la tonadilla *Garrido enfermo y su testamento* (pág. 84) debe leerse: "(1785)".

El verso de *La maja limonera* (pág. 28) "más que a todos vosotros", debe decir "más que a todas vosotras". El verso de *El canapé* (pág. 37) que dice "iba muy tierno, pues así se ve", debe decir "iba muy tierno, pues ya se ve". El verso de *Los vagamundos y ciegos fingidos* (pág. 43) que dice "a todos nos meterá", debe decir "a todos nos meterán". Entre el antepenúltimo y el penúltimo verso de *El majo y la italiana fingida* (pág. 74) debe intercalarse el que dice: "Viva el capricho". El verso de *Garrido enfermo y su testamento* (pág. 85) que dice "muchos de nuestras literas", debe decir "machos de nuestras literas". Tras el verso "en viendo mi Gregoria" de *La maja y el majo* (pág. 96) debe agregarse el que dice: "este salero".

"Léase "mínimas" en vez de "mismas" en línea 32 de la pág. 80.

El título de algunas partichelas a que hace referencia la pág. 98, no es *La italiana y el majo*, sino *La gitana y el majo*.

Léase "jonjainas", en vez de "jojanas" en la línea 44 de la primera columna de la pág. 97.

Léase "y calla" en vez de "calla" en la última línea de la pág. 118.

Léase "50" en vez de "40" en la línea 31 de la pág. 135.

Léase "407" en vez de "407" en la línea 15 de la pág. 158, y pónganse al final del título en cursiva las comillas que ahora están al comienzo del mismo en la línea 33 de la misma página.

Léase "Biblioteca Municipal" en vez de "Biblioteca Municipal" en la línea 12 de la pág. 178.

Las palabras "Nace el operista Meyerbeer" que en la pág. 187 figuran al final del primer párrafo, deben pasar al final del párrafo segundo.

En la biografía de don Pedro Aranaz (pág. 30 y siguientes) añadir que este artista falleció el año 1821.

En la noticia preliminar de la tonadilla alegórica *La locura y el juicio*, debe añadirse que esta obra fué cantada por las hermanas Petrola y Lorenza Correa. Quizás la cantó también Antonia Prado, a no ser que desis-

tiera de hacerlo así antes de la representación, pues su nombre aparece tachado en el reparto correspondiente.

* * *

Revista Internacional de los Estudios Vascos inserta en su número de octubre-diciembre 1929 un artículo titulado "El elemento vasco en "La Tonadilla escénica" y firmado por J. A. Donostia. El autor hace notar "el caudal enorme de datos", con "documentación nutrida y de primera mano", contenidos en la presente obra. "Estos dos volúmenes, de 468 y 534 páginas, representan un esfuerzo y perseverancia ejemplares para estudiar a fondo un asunto", dice el articulista. Y después de recoger en dichos volúmenes algunas noticias relacionadas con el folklore vasco, se extiende en consideraciones sobre la canción *Iru Damatxo*, para llegar a la siguiente conclusión: "Lo interesante para el folklore musical vasco es saber que ya en el siglo ésta canción se cantaba en la misma forma de hoy. Para Gascue el *Iru Damatxo* nació entre 1826 y 1832. Hoy, gracias al libro de Subirá, sabemos que existía ya en 1784, fecha en que se escribió *La Vizcaína*, y que en 1789 se cantaba o bailaba en la tonadilla *Las provincias españolas*, composiciones ambas de Laserna."

F. Lliurat ha dedicado un extenso análisis a los tomos anteriores en una "Página musical" de *La Veu de Catalunya*, diciendo como conclusión: "Subirá ha atestiguado de una manera clara, contundente, que es uno de nuestros excelentes historiadores del arte de los sonidos. Sus libros acerca de *La Tonadilla escénica* le honran y nos honran. Honran, en verdad, nuestra cultura y nuestra musicología."

Finalmente, Mr. Lionel de la Laurencie ha analizado minuciosamente el segundo volumen de esta obra en *Revue de Musicologie*. Su estudio comienza así: "He aquí el segundo volumen de esta vasta y magnífica obra que el señor Subirá consagra a la tonadilla... Su interés supera aún, si ello es posible, al del primer volumen. Se encuentra aquí el método rigurosamente objetivo del autor, que se encamina a examinar una cuestión, aun mínima, bajo todos sus aspectos y que, en apoyo de cada nota y cada conclusión, aporta los ejemplos más precisos y más demostrativos. Dotado de un espíritu a la vez analítico y sintético, el señor Subirá, después de haber disecado minuciosamente las diversas partes de su asunto, llega con extrema habilidad lógica y constructiva a agrupar en capítulos y subdivisiones de capítulos los innumerables resultados de sus observaciones."

Con extremada gratitud acojo aquí estas nuevas muestras de benevolencia hacia la presente obra y de respeto hacia su autor.

FIN

ÍNDICE

En vez de adoptar para todo el volumen una paginación correlativa, se establecieron dos numeraciones, que recaen, respectivamente, sobre la parte literaria y sobre el texto musical. Las cifras encerradas entre [] corresponden a las transcripciones musicales. El índice de estas transcripciones se pone en letra cursiva para distinguirlo del índice correspondiente a la parte literaria.

	PÁGS.
Palabras preliminares.....	5
CUARTA PARTE.—TRANSCRIPCIONES MUSICALES.....	15
Observación preliminar.....	16
LOS SEÑORES FINGIDOS. <i>Dos tonadillas breves ligadas al sainete titulado así.—Antonio Guerrero (1753).</i>	
I. TONADILLA DE LA PALOMA.....	[1]
II. TONADILLA DE LOS NÁUFRAGOS.....	[5]
UN MESONERO Y UN ARRIERO. <i>Tonadilla a dúo.—Luis Misón (¿1757?).</i>	
<i>Adagio maestoso</i>	[9]
<i>Andante</i>	[11]
<i>Allegro moderato</i>	[12]
<i>Más vivo</i>	[13]
<i>Vivo</i>	[16]
LA MAJA LIMONERA. <i>Tonadilla a dúo.—Pedro Aranaz (Hacia 1765).</i>	
<i>Andante allegretto</i>	[19]
<i>Andante</i>	[23]
<i>Andante poco (Enlaza con un Andante al cual sigue un Allegretto)</i>	[24]
<i>Allegro</i>	[29]
<i>Seguidillas</i>	[31]
TONADILLA DE LAS SEGUIDILLAS DEL APASIONADO. <i>Juguete a solo.—Jacinto Valledor (1768).</i>	
<i>Allegretto</i>	[35]
<i>Seguidillas</i>	[38]

	PÁGS.
EL CANAPÉ. <i>Tonadilla a solo.</i> —José Palomino (1769).	
<i>Allegro</i>	[41]
<i>Allegretto (Allegro)</i>	[44]
<i>Allegro (Allegro no molto)</i>	[46]
<i>Seguidillas (Voz y bajo)</i>	[48]
<i>Ritornelo de otras seguidillas epilogales</i>	[51]
LOS VAGAMUNDOS Y CIEGOS FINGIDOS. <i>Tonadilla a tres.</i> —Ventura Galván (Hacia 1770).	
<i>Andante</i>	[52]
<i>Allegretto</i>	[55]
<i>Andante poco</i>	[56]
<i>Andantino</i>	[57]
<i>Copla</i>	[60]
<i>Villancico a la muerte de Mahoma</i>	[62]
<i>Final</i>	[64]
<i>Trozo orquestal común a diversas palabras</i>	[67]
NARANJERA, PETIMETRE Y EXTRANJERO. <i>Tonadilla a tres.</i> —Juan Marcolini (1774).	
<i>Allegro</i>	[68]
<i>Allegretto</i>	[72]
<i>Minué</i>	[74]
<i>Continuación del Allegretto precedente</i>	[75]
<i>Otro Allegretto</i>	[78]
<i>Allegretto (Allegro)</i>	[80]
<i>Final</i>	[82]
EL RECITADO. <i>Tonadilla a tres.</i> —Antonio Rosales (Hacia 1775).	
<i>Allegro</i>	[86]
<i>Andante que enlaza con Vivo</i>	[90]
<i>Seguidillas</i>	[93]
<i>Recitado que enlaza con Allegro</i>	[95]
<i>Seguidillas epilogales que introducen una melodía francesa y otra italiana</i>	[98]
LA JITANILLA EN EL COLISEO. <i>Tonadilla a solo y coros.</i> —José Castel (1776).	
<i>Allegretto</i>	[104]
<i>Moderato</i>	[108]
<i>Allegro (Cantado por los Negros)</i>	[109]
<i>Andante (A solo)</i>	[111]
<i>Andante (Cantado por los Moros)</i>	[112]
<i>Seguidillas epilogales a solo</i>	[113]
EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA. <i>Tonadilla a dúo.</i> —Blas de Laserna (1778).	
<i>Allegro</i>	[117]
<i>Andantino</i>	[122]

	PÁGS.
<i>Allegro</i>	[125]
<i>Allegro molto</i>	[127]
<i>Seguidillas</i>	[130]
<i>Seguidillas majas</i>	[132]
<i>Arieta</i>	[135]
<i>Allegro</i>	[140]
<i>Seguidillas epilogales</i>	[142]
LA CONSULTA. <i>Tonadilla a solo</i> .— <i>Fernando Ferandiere</i> (1778).	
<i>Allegro</i>	[146]
<i>Seguidillas</i>	[151]
<i>Tiempo de Minué</i>	[152]
<i>Allegretto</i>	[155]
<i>Seguidillas epilogales</i>	[157]
EL JUICIO DEL AÑO. <i>Tonadilla a solo</i> .— <i>Pablo Esteve</i> (1779).	
<i>Andante que enlaza con Allegro</i>	[162]
<i>Coplas</i>	[165]
<i>Seguidillas epilogales</i>	[170]
GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO. <i>Tonadilla a cinco</i> .— <i>Pablo Esteve</i> (1785).	
<i>Allegro</i>	[174]
<i>Recitado</i>	[177]
<i>Allegretto</i>	[177]
<i>Seguidillas</i>	[180]
<i>Andantino</i>	[183]
<i>Allegretto</i>	[185]
<i>Allegretto (Seguidillas)</i>	[186]
<i>Tirana</i>	[190]
<i>Final</i>	[193]
LA NECEDAD. <i>Tonadilla a solo</i> .— <i>Mariano Bustos</i> (¿1790?).	
<i>Allegro brillante con espíritu</i>	[195]
<i>Recitado</i>	[201]
<i>Allegretto</i>	[202]
<i>Coplas</i>	[203]
<i>Allegretto poco (Bolerías)</i>	[205]
<i>Seguidillas epilogales en tipo de aria</i>	[206]
EL MAJO Y LA MAJA. <i>Tonadilla a dúo</i> .— <i>Manuel García</i> (1798).	
<i>Allegro moderato que enlaza con un Vivo al cual sigue un</i>	
<i>Andante</i>	[212]
<i>Andantino</i>	[218]
<i>Andante poco</i>	[220]
<i>Vivo</i>	[223]
<i>Coplas</i>	[226]
<i>Final</i>	[231]

	PÁGS.
LA ÓPERA CASERA. <i>Tonadilla a tres</i> .—Pablo del Moral (1799).	
<i>Andante con moto</i>	[243]
<i>Otro Andante con moto</i>	[249]
<i>Recitado</i>	[252]
<i>Canción del Bufo</i>	[255]
<i>Aria</i>	[260]
<i>Coplas</i>	[274]
<i>Seguidillas</i>	[278]
<i>Allegro vivo</i>	[285]
LOS MAESTROS DE LA RABOSO. <i>Dueto añadido hacia 1830</i> .—Ramón Carnicer.....	
	[292]
EPILOGO MUSICAL. TIRANA DEL TRIPILI.....	
<i>Música de la Tirana del Tripili</i>	[318]
FE DE ERRATAS MUSICALES.....	
	[324]
QUINTA PARTE.—LIBRETOS CON NOTAS EXPLICATIVAS Y BIOGRAFICAS.....	
	17
Observación preliminar.....	18
SECCIÓN PRIMERA.—Libretos cuya música se incluyó en este tomo.	
I. Los señores fingidos.....	19
Vida y obras de don Antonio Guerrero.....	22
II. Una mesonera y un arriero.....	23
Vida y obras de don Luis Misón.....	26
III. La maja limonera.....	28
Vida y obras de don Pedro Aranaz.....	30
IV. Salgo a cantaros o Tonadilla de las Seguidillas del Apasionado.....	33
Vida y obra de don Jacinto Valledor.....	35
V. El canapé.....	37
Vida y obras de don José Palomino.....	39
VI. Los vagamundos y ciegos fingidos.....	41
Vida y obras de don Ventura Galván.....	47
VII. Naranjera, Petimetre y Extranjero.....	48
Vida y obras de don Juan Marcolini.....	52
VIII. El recitado.....	54
Vida y obras de don Antonio Rosales.....	59
IX. La Jitanilla en el coliseo.....	65
Vida y obras de don José Castel.....	67
X. El majo y la italiana fingida.....	69
Vida y obras de don Blas de Laserna.....	77

	PÁGS.
XI. La consulta.....	79
Vida y obras de don Fernando Ferandiere.....	81
XII. El juicio del año.....	82
XIII. Garrido enfermo y su testamento.....	84
Vida y obras de don Pablo Esteve.....	90
XIV. La necesidad.....	92
Vida y obras de don Mariano Bustos.....	95
XV. La maja y el majo.....	96
Vida y obras de don Manuel García.....	99
XVI. La ópera casera.....	101
Vida y obras de don Pablo del Moral.....	106
XVII. Adición musical a "Los maestros de la Raboso".....	107
Vida y obras de don Ramón Carnicer.....	107

SECCIÓN SEGUNDA.—Libretos cuya música sigue inédita o se ha perdido.

I. Los Negros (Misón, 1761).....	109
II. El Lorito (Iriarte).....	111
III. Los gustos estragados (Iriarte).....	113
IV. La venida del novio (1787).....	114
V. Cuando la conciencia acusa (1790).....	117
VI. La locura y el juicio (1789).....	119
VII. El pedante (1792).....	121
VIII. El presidario (Versión impresa en 1839).....	125

APENDICES..... 131

SECCIÓN PRIMERA.—Noticias complementarias de índole histórica o carácter morfológico..... 132

SECCIÓN SEGUNDA.—Aclaraciones, rectificaciones y erratas..... 138

SECCIÓN TERCERA.—Juicios emitidos acerca de la presente obra..... 139

SECCIÓN CUARTA.—Cuadro sincrónico de la música teatral en Madrid y los sitios Reales desde el siglo XVII hasta 1810..... 138

SECCIÓN QUINTA.—Resumen de las materias contenidas en los presentes volúmenes de esta obra..... 160

NOTAS FINALES..... 195

INDICE..... 197

ESTA
PRIMERA EDICIÓN
DEL TERCERO Y ÚLTIMO TOMO
DE "LA TONADILLA ESCÉNICA"
SE ACABÓ DE IMPRIMIR POR TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS,
CALLE DE OLÓZAGA, NÚM. 1, MADRID
Y POR A. BOILEAU Y BERNASCONI,
PROVENZA, 285, BARCELONA,
EL DÍA DIEZ Y SIETE
DE OCTUBRE
DEL AÑO
1930



OBRAS DE JOSÉ SUBIRÁ

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CÉLEBRES: I. *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*. 1924. II. *Músicos románticos: Schubert, Schumann, Mendelssohn*. Madrid, 1925. Cada tomo, 4,50 pesetas.

COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES: I. *Pergolesi*. II. *Schönberg*. III. *Mussorgsky*. IV. *Mozart*. V. *Rimsky-Korsakoff*. VI. *Gluck*. (Ediciones de la Asociación de Cultura Musical. No se venden.)

Las transformaciones orgánicas de la música. Madrid, 1918. (Agotada.)

Schumann: Vida y obras. Barcelona, 1921. 5,50 pesetas.

El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña. Madrid, 1921. (Agotada.)

El músico-poeta Clavé. Madrid, 1924. 1,50 pesetas.

Ricardo Strauss. Madrid, 1925. (Agotada.)

Enrique Granados. Madrid, 1926. 1,50 pesetas.

Tonadillas satíricas y picarescas. Transcripción, prólogo y notas. Madrid, 1927. Una peseta.

La Música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos. Madrid, 1927. 400 páginas, con 60 fototipias. (Publicación de la Casa de Alba.) (Agotada.)

Una ópera española del siglo XVII. Capítulo desglosado de *La Música en la Casa de Alba*.

La tonadilla escénica. Obra en tres tomos: I. *Origen e historia*, 1928. II. *Morfología literaria y morfología musical*, 1929. III. *Transcripciones musicales y libretos*, 1930. (Publicación de la Real Academia Española.)

En pro de la tonadilla madrileña. Madrid, 1929. (Agotada.)

La participación musical en el antiguo teatro español. Barcelona, 1930. (Publicación de la Diputación Provincial.)

La Música: sus evoluciones y estado actual. Madrid, 1930. Tomo 17 de la Biblioteca de Ensayos. 4 pesetas.

Notas bio-bibliográficas para los Programas de concierto de la Asociación de Cultura Musical. Madrid, 1922-1925.

Colaboración en el vocabulario español del "Musiklexikon" de Riemann, en su edición undécima.

LOS ESPAÑOLES EN LA GUERRA DE 1914-1918. Van publicados cuatro tomos: I. *Memorias y Diarios*. (Recopilación glosada.) II. *Así dijo Montiel*. (Historia novelesca.) III. *Epistolarios y narraciones*. (Selección refundida.) IV. *Ante la vida y ante la muerte*. (Novela histórica.) Madrid. Cada tomo 5 pesetas. Siguen inéditos: V. *En el otro frente*. (Ensayos y Crónicas.) VI. *Imágenes bélicas*. (Retratos, caricaturas y autógrafos.)

Su virginal pureza. Novela. Madrid. 3 pesetas.

Carillones entre nieblas. (La Bélgica que yo vi). Barcelona, 1925. 3 pesetas.

Mi valle pirenaico. Cuadros novelescos. Madrid, 1927. 3 pesetas.

La participación española en la nueva Biblioteca de la Universidad de Lovaina, 1924.

La Junta para ampliación de estudios. (Historia de su labor.) 1924.

La crisis de la vivienda. (Tesis doctoral). Madrid, 1924. 3 pesetas.

EN PREPARACION:

El sainete lírico madrileño del siglo XVIII.

La intervención musical en el teatro madrileño del siglo XVIII. (Comedias, loas, fines de fiesta, melólogos y pantomimas.)

La zarzuela y la ópera en el teatro madrileño del siglo XVIII y comienzos del XIX.